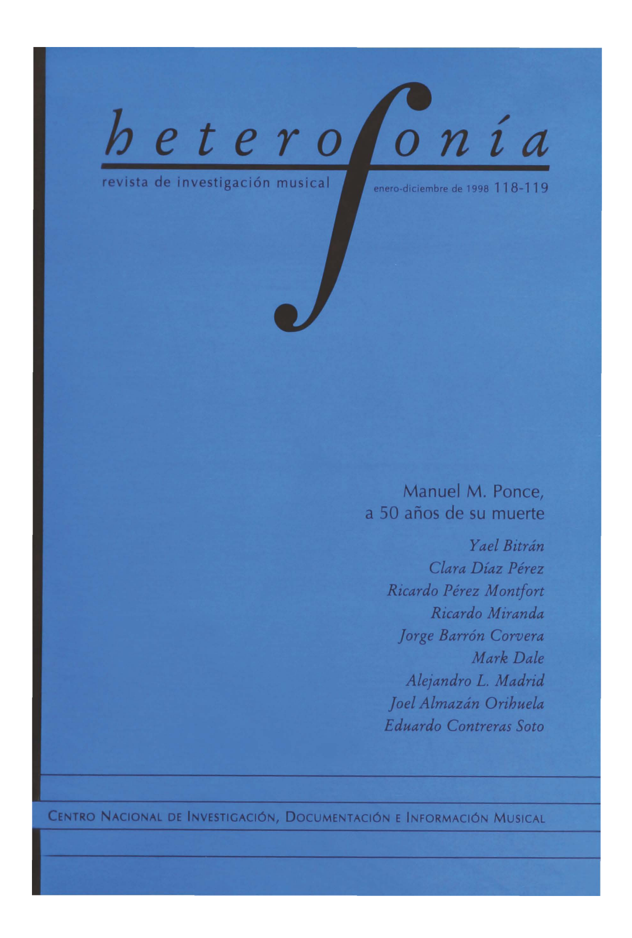
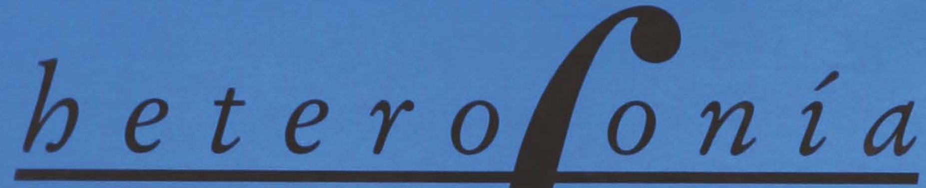

SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS


CONACULTA
INBA


INBA Digital


heterofonía
revista de investigación musical
enero-diciembre de 1998 118-119
Manuel M. Ponce,
a 50 años de su muerte
Yael Bitrán
Clara Díaz Pérez
Ricardo Pérez Montfort
Ricardo Miranda
Jorge Barrón Corvera
Mark Dale
Alejandro L. Madrid
Joel Almazán Orihuela
Eduardo Contreras Soto
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical



revista de investigación musical

enero-diciembre de 1998 118-119

Manuel M. Ponce, a 50 años de su muerte

Yael Bitrán
Clara Díaz Pérez
Ricardo Pérez Montfort
Ricardo Miranda
Jorge Barrón Corvera
Mark Dale
Alejandro L. Madrid
Joel Almazán Oribuela
Eduardo Contreras Soto

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL





revista de investigación musical

Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

Tercera época/Volumen xxxi, números 118-119, enero-diciembre de 1998

Precio en México	
Ejemplar	$ 35.00
Ejemplar doble	$ 50.00
Suscripción anual	$ 70.00
	(incluye gastos de envío)

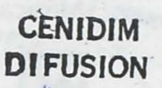
Foreign prices	
Issue	US$ 17.50
Double Issue	US$ 35.00
Annual Subscription	US$ 35.00
	(postage included)

ISSN 0018-1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200.

Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7° piso, Tlalpan y Río Churubusco s/n, col. Country Club, 04220, México, D.F.
Teléfonos: 5420 4415, fax 5420 4454
Correo electrónico: docmus@correo.cnart.mx

Heterofonía 118-119 fue impreso en el mes de julio de 1999


heterofonía
Sumario
118-119
enero-diciembre de 1998


CENIDIM
DIFUSION

Música

Notas y reseñas

Presentación

Ricardo Miranda

Por vez primera en sus treinta años de existencia, *Heterofonía* repite el tema monográfico de una de sus anteriores entregas. Durante 1982, con motivo del centenario del natalicio de Manuel M. Ponce, nuestra revista dedicó su número 72 a este compositor; empresa que hoy, avalados en la conmemoración del cincuentenario de la muerte del autor de *Ferial*, volvemos a emprender deliberada y orgullosamente.

Las razones de esta empresa son múltiples. A la incuestionable importancia de Ponce, se añade la vocación de compartir avances y nuevas propuestas en torno a este músico. Lejos de encontrar en el vacío de las efemérides el simple pretexto para un número como este, confluyen en nuestras páginas una serie de esfuerzos tenaces y nada recientes. Díganlo, si no, las aportaciones de Jorge Barrón, Mark Dale y Eduardo Contreras Soto, quienes en el transcurso de los últimos años han cultivado con asiduidad sus respectivos terrenos. En un artículo dedicado a examinar la difícil relación entre Andrés Segovia y Ponce, Mark Dale –musicólogo australiano que prepara su tesis doctoral sobre el compositor mexicano– aporta una visión crítica sobre la colaboración entre ambos músicos. Por su parte, Jorge Barrón se ocupa del repertorio de cámara y nos ofrece un panorama general e informado de uno de los terrenos menos conocidos del catálogo de Ponce. A estos trabajos se suma Eduardo Contreras Soto, quien fiel a una pasión por las grabaciones y sus detalles que muchos le agradecemos y reconocemos, publica la discografía más completa y exhaustiva de Ponce que se haya emprendido hasta ahora. Sobra decir que un instrumento semejante no sólo enriquece la documentación sobre Ponce, sino incide de manera directa y fehaciente en la imagen del autor que hoy podemos reconstruir y disfrutar. Y ya que hablamos de trabajos documentales, lo mismo que de personas dedicadas al estudio de Ponce desde hace varios años, es necesario referirse a Paolo Mello, el único autor de aquél número 72 de *Heterofonía* que hoy nos vuelve a entregar una colaboración. Además de apuntar una serie de importantes precisiones respecto al catálogo de Ponce, Mello ofrece en su trabajo el testimonio de uno de los actos más importantes de este año del cincuentenario de Ponce: la entrega –por parte del maestro Carlos Vázquez– del acervo del compositor a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Otra de las razones detrás de la selección de materiales que aquí entregamos, radica en la búsqueda de nuevas propuestas. Creemos que la figura de Ponce –abrumada por los estereotipos y los anecdotarios–

requiere de aproximaciones novedosas que amplíen el trabajo musicológico a distintas áreas como son el análisis, o la crítica de textos. Joel Almazán y Alejandro Madrid –jóvenes y bienvenidas voces, signo inequívoco de un CENIDIM en transformación– nos entregan sendos análisis de dos de las más importantes obras de Ponce. Joel Almazán explica con detalle, profundidad y sentido analítico renovado, uno de los rasgos composicionales más importantes detrás del Concierto para piano y orquesta, mientras que Alejandro Madrid se detiene en una serie de aspectos particularmente relevantes del *Concierto del Sur*, además de hacer suya la visión crítica que sobre Segovia manifiestan en estas páginas otros autores como Dale y Salazar. Por su parte, Yael Bitrán emprende una fresca y provocativa visión sobre la biografía de Ponce al analizar, desde la perspectiva de los estudios de género y la crítica de textos, parte de la correspondencia del autor escrita durante su estancia en Cuba. A su vez, la contraparte pública del exilio cubano de Ponce es estudiada por Clara Díaz quien, con información de primera mano obtenida en su natal Cuba, ofrece un panorama que enriquece sensiblemente los estudios biográficos de Ponce. También en el trabajo de Ricardo Pérez Montfort se aborda un capítulo de la biografía del músico mediante la reconstrucción de una interesante polémica sostenida entre el compositor y Alfredo Tamayo, rápsoda yucateco autor de la canción *Soñó mi mente loca...* Finalmente, otro capítulo de la vida del artista se esboza en el fresco que ofrecemos sobre su estancia parisiense entre 1925 y 1933.

Sin temor a equivocarnos, puede afirmarse que la sección de partituras que acompaña al presente número representa una de las aportaciones más importantes al estudio de Ponce durante los últimos años. Una breve, sugestiva y extraordinaria pieza para piano –compuesta por el autor en 1928 y abandonada a su suerte en un archivo francés– cambia en nuestras páginas su triste e impostergable estatus de inédito. Y en el terreno de la música para guitarra, el destacado guitarrista Gonzalo Salazar nos ofrece una edición del conocido *Valse*, que, también por vez primera, aporta una serie de comentarios críticos y rescata la versión original del autor por encima de las "correcciones" y "cambios" realizados por Andrés Segovia. Ojalá que, en un futuro cercano, la producción de guitarra de Ponce en su conjunto, sea objeto de ediciones semejantes que restituyan las intenciones originales del autor.

Ponce también transita por diversas reseñas discográficas, lo mismo que en la sección de notas, donde –además del citado trabajo de Paolo Mello– reproducimos un testimonio de Miguel Bernal Jiménez (sobre quien fuera su padrino de bodas). Sin embargo, otros importantes temas afloran en esta sección. José Antonio Alcaraz y José Antonio Robles

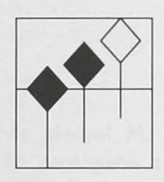
Cahero se ocupan de Ricardo Castro a raíz de la reciente grabación de sus obras por Eva María Zuk, Marcela Rodríguez contribuye con un valioso y polémico comentario sobre el posmodernismo y la creación musical, mientras que Alejandro Madrid, Sergio Tamayo, Aurelio Tello y José Antonio Robles Cahero aportan sus testimonios sobre varios sucesos de nuestra vida musical, sean nuevos discos, festivales o ediciones recientes.

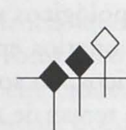
Resulta imposible no señalar que coinciden en este número una serie de aspectos significativos. Fue hace treinta años cuando Esperanza Pulido tuvo la visión y la tenacidad necesarias para publicar el primer número de una revista que acabaría por convertirse en la más longeva en la historia musical de México y en la voz de la más importante institución dedicada al estudio del patrimonio musical del país. Es el lector, por supuesto, quien juzgará mejor que nadie si en esos treinta años *Heterofonía* ha cambiado para bien, si la revista responde a las circunstancias propias de la investigación musical en México y si, en particular, quienes hacemos la revista logramos nuestro propósito de combinar dos efemérides que sentimos importantes al señalar la tercera década de la revista celebrando desde estas páginas a uno de los más relevantes compositores de nuestro país y nuestro tiempo.

Garcés se ocupan de Eduardo Castro a [illegible] el material publicado de [illegible] por Eva María Zuk [illegible] de [illegible] con [illegible] polémico [illegible], mientras que Alejandro Madrid, Sergio Franco, Antonio Tello y José Antonio Robles Cahero [illegible] varios [illegible] de nuestra vida musical [illegible] desde [illegible] convergencias.

Resalta la presencia [illegible] de espacios [illegible] Pablo [illegible] tuvo la visión y la tenacidad de [illegible] de una revista que acabaría por convertirse en la más longeva en la historia musical de México [illegible] dedicada al estudio del pasado musical del país. [illegible] supuesto [illegible] Hernández [illegible] la [illegible] investigación musical en México [illegible] documentos que resultan importantes [illegible] revista [illegible] desde [illegible] de [illegible]

ARTÍCULOS





Manuel M. Ponce. Cartas de amor desde Cuba (1915-1916)

*Yael Bitrán**

Amar es percibir, cuando te ausentas,
tu perfume en el aire que respiro,
y contemplar la estrella en que te alejas,
cuando cierro la puerta de la noche.

SALVADOR NOVO

La relación de Manuel M. Ponce con la mujer que lo acompañó toda su vida, Clementine (Clema) Maurel, está aún por explorarse. Este artículo revela aspectos de la relación en el lapso 1915-1916, en que la pareja, aún de novios, pasó separada por encontrarse el compositor en Cuba. A través del análisis de texto de las cartas que Ponce envió a su amada, se recuperan aspectos de la vida privada del compositor que, entre otros, revelan su postura ante el amor, el papel que él desea desempeñar en la pareja, el que espera que Clema desempeñe, sus premisas morales, sus inseguridades y miedos. El texto se ubica dentro de los estudios de género y rescata una dimensión que, cada vez más, las disciplinas humanísticas valora como objeto de estudio académico: la subjetividad humana.

Manuel M.Ponce's relationship with his lifelong companion, Clementine (Clema) Maurel, still remains to be explored. This article discusses a moment of that relationship, when Ponce's stay in Cuba from 1915 to 1916 imposed a forced separation on the then still unmarried couple. A textual analysis of Ponce's letters to his lover reveals a variety of aspects of the young composer's private life, including his understanding of love, his view of his and his beloved's role within the relationship, his moral assumptions, as well as his insecurities and fears. Operating within the theoretical framework of gender studies, this article highlights the question of human subjectivity, an object of study increasingly embraced by the humanistic disciplines.

I

Situar a reconocidos personajes históricos en su contexto personal, rescatar su dimensión humana, tanto en su especificidad histórica como en lo que tiene de universal, son tareas que, por mucho tiempo, se habían propuesto para una segunda instancia o simplemente se habían considerado irrelevantes en la historia. En las últimas décadas ha habido un flo-

*Coordinadora de Documentación del CENIDIM.

recimiento de estudios históricos, literarios y antropológicos que han retomado los aspectos individuales y grupales para ponerlos en primer plano junto con análisis políticos, sociológicos o teóricos. La sociología de la música y los estudios sobre música enfocados a temas de mujeres, que se han dado recientemente, son ejemplo de que estos ímpetus comienzan a permear a la musicología histórica en otros países, si bien en México hay aún un largo trecho por andar en esta dirección.[1]

Una fuente particularmente fructífera que los investigadores han comenzado a utilizar para analizar como ejemplo de la expresión cultural de una época, son las cartas de amor. El siglo XIX marcó una época de gran proliferación de correspondencia amorosa. Los avances en el transporte fomentaron que los viajes se hicieran más frecuentes y prolongados pero también que las cartas alcanzaran su destino en lapsos menores.

La historiadora Karen Lystra,[2] quien ha analizado extensamente co-

---

[1] La década de los noventa ha visto una explosión de publicaciones relacionadas con la mujer en la música, especialmente en los Estados Unidos. Los temas van desde la recuperación más obvia del papel de las mujeres en la historia de la música, como son las biografías de mujeres compositoras, intérpretes y patronas de la música, hasta sofisticados análisis feministas de obras musicales. Otros temas incluyen asuntos de género y música como la representación de caracteres femeninos, especial aunque no únicamente, trabajados en la ópera, además de muchos otros asuntos. La lista es muy extensa, por lo que sólo cito algunos libros destacados. En musicología feminista: Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991). Ruth A. Solie, ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Musical Scholarship* (1993). Susan C. Cook and Judy S. Tsou, eds, *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music.* Temas de género y representación: Richard Dellamora y Daniel Fischlin, eds. *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Difference* (1998). Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones, eds., *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture* (1997). Biografías y catálogos de mujeres compositoras e intérpretes: Francoise Tillard, *Fanny Mendelssohn* (1996), Leonie Rosenstiel, *Nadia Boulanger: A Life in Music* (1995). Nancy B. Reich, *Clara Schumann: The Artist and the Woman* (1990). Julie Anne Sadie y Rhian Samuel, eds., *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers* (1995) y una ambiciosa colección denominada *Women Through the Ages* que hasta el momento lleva 5 volúmenes (1996-1998). En sociología de la música son fundamentales los libros de Theodor Adorno, *Introduction to the Sociology of Music* (1976, con múltiples reimpresiones) y *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music* (1994). Richard D. Leppert ha trabajado temas de sociología de la música e iconografía musical en libros que se han vuelto indispensables en el área, entre ellos: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (1989). *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England* (1993) y *The Sight of Sound: Music Representation and the History of the Body* (1995).

[2] Karen Lystra, *Searching the Heart. Women, Men and Romantic Love in Nineteenth-Century America.* (N.Y.: Oxford University Press, 1989). Especialmente los capítulos "The 'Pen Is the Tongue of the Absent'. Reading and Writing Nineteenth-Century Love Letters": 12-27 y "Falling in Love. Individualism and the Romantic Self". 28-55.

rrespondencia amorosa del siglo diecinueve estadounidense, afirma que el amor romántico constituye "una compleja formación de ideas, conductas y emociones", y señala algunos elementos que iluminan la lectura de este tipo de documentos. El lenguaje utilizado, la apertura y el cierre de las cartas, la antropomorfización de las misivas, el lenguaje literario y de imaginería religiosa, la explotación de las esfera privada como ámbito sentimental, son algunos factores dignos de atención que revisa la autora , algunos de los cuales he retomado en mi análisis de la correspondencia amorosa entre Manuel M. Ponce y Clementine Maurel, objeto de este artículo.

Clementine o Clema Maurel fue la mujer que acompañó a Ponce toda su vida e indudablemente jugó un papel fundamental en la trayectoria personal y profesional del compositor. Como él lo reconoce una y otra vez en su correspondencia, ella es su sostén y fuente de inspiración y aliento. La vida de esta cantante y fiel compañera, a la que Ponce dedicó una inmensa cantidad de sus obras, está aún por investigarse.

El conjunto de cartas que le envió Manuel M. Ponce a su novia, más tarde su esposa, a lo largo de más de 40 años de relación y que ha llegado hasta nosotros, fue guardado celosamente por Clema Maurel durante toda su vida.[3] Mi artículo se centra en la correspondencia que Ponce le envió durante su estancia en Cuba, en el lapso aproximado de un año transcurrido entre la primera carta, fechada el 16 de marzo de 1915, y el 25 de febrero de 1916, cuando el músico partió a Nueva York a ofrecer un concierto.[4]

Si bien no fue posible localizar referencias acerca del inicio de la relación de la pareja o las condiciones en que se conocieron, las cartas permiten inferir que existía ya entonces una relación formal entre el compositor de 32 años y la joven cantante de origen francés.

El acervo documental a nuestro alcance posee ciertas limitaciones: solamente tenemos las cartas del novio a su enamorada y no las que ella contestaba, además de que la correspondencia no está completa. Sin embargo, podemos considerarlo como una fuente crucial para apreciar aspectos inéditos de este famoso personaje de la música mexicana. En la correspondencia desde Cuba se trasluce, sobre todo, el drama de un

[3] Cartas localizadas en el Archivo Manuel M. Ponce. Cuando consulté dicho acervo se hallaba en posesión de Carlos Vázquez; desde mayo de este año, éste ha pasado a formar parte de la Biblioteca Cuicamatini de la Escuela Nacional de Música, México, D.F.

[4] De los avatares de Ponce en Cuba me enteré con la lectura del libro de Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce (1882-1948). Ensayo sobre su vida y obra.* (México: CNCA, 1998). Colección ríos y raíces. A dicho autor le agradezco, además, el señalarme la existencia de la correspondencia entre Manuel M. Ponce y Clema Maurel, y sus amplios conocimientos sobre este compositor.

hombre joven confrontado a un destino que le parece injusto y lo priva de lo que más aprecia en la vida: su país y su *amada.*

La separación obligada impone a Ponce el reto de mantener vivo el cariño de su novia Clema hasta que las circunstancias le permitan volver a su lado. Esta es la desesperada constante que atraviesa las cartas. A través del apasionado lenguaje de Ponce, este artículo examina algunos factores que abren una ventana a un aspecto poco explorado del compositor: su vida interior, en su individualidad y como expresión de su tiempo. Este primer análisis de texto de cartas del compositor se propone lograr una contribución más al entendimiento de su vida iluminando la dimensión subjetiva del creador.

II

Del 9 al 19 de febrero de 1913 vive la ciudad de México la Decena Trágica donde el recientemente instaurado gobierno de Francisco I. Madero cae a manos de Victoriano Huerta y Félix Díaz asistidos por diversos contingentes. Tras la renuncia forzada de Madero, Huerta asume la presidencia manchada por la sangre de su cuartelazo. Este gobierno espurio se estableció en la ciudad durante 17 meses. Con la consolidación del Ejército Constitucionalista durante 1914 y la firma del Pacto de Torreón en julio, se cristaliza el derrocamiento de Huerta y el establecimiento de Venustiano Carranza como líder máximo de la Revolución en agosto de ese año, quien permanecería en la presidencia de la república hasta 1920 en medio de violentos y fundacionales eventos con los que terminó la etapa armada de la Revolución mexicana.

Manuel M. Ponce, quien había regresado a México en 1906 después de haber realizado estudios en Europa, condujo desde entonces y hasta 1915, una febril actividad musical en Aguascalientes y la ciudad de México donde la docencia, la ejecución pública, la composición y la escritura de textos sobre música llenaron sus días. Esta actividad se desarrolló, aparentemente, sin que Ponce se viera mayormente afectado por las convulsiones políticas. A la par de otros artistas e intelectuales de la época, sus empeños se hallaban puestos en la construcción de "lo nacional". Muestra de ello en Ponce son, por ejemplo, la conferencia que dictó sobre la canción popular mexicana (13 de diciembre de 1913 en la librería Biblos), y la composición de obras como *Barcarola mexicana* (publicada en 1914). Sus intereses no se mezclaban por decisión propia en política, tanto en ese entonces como en el resto de su vida. Ocupado en su quehacer y sin medir las consecuencias, Ponce aceptó un salario proveniente del gobierno usurpador de Huerta que, pese a su exigüidad,

le costó un altísimo precio: el exilio. Si bien no fue expulsado del país, el hostigamiento de que fue víctima una vez que Huerta cayó en julio de 1914, hizo insostenible su posición en México.

III

El 12 de marzo de 1915 encontramos ya a Ponce a bordo del vapor que habría de conducirlo a La Habana, lugar elegido para su no tan voluntario exilio. Esta es la primera ocasión en que la pareja de novios vive una separación. Ello presenta un reto a la supervivencia de la relación, pero también una oportunidad para entrar a una nueva dimensión donde explorar y expresar los sentimientos mutuos: la epistolar.

Días después de su salida de Veracruz, desembarcado en Cuba, escribe la primera carta a su novia Clema:

> Habana, Marzo 16, 1915
>
> [¡]Pingüinita!
>
> [¡]Te he pensado tanto! En Veracruz, no pude escribirte ni mandarte noticias mías porque estaba interrumpido el telégrafo y no había correo. Estuve verdaderamente desolado endulzando la amarga ausencia con el recuerdo de nuestra última entrevista.
>
> Salimos de Veracruz el día 12 y llegamos a ésta el 15. Todavía no sabemos cuántos días permaneceremos aquí; creo que a principios de abril, iremos a New York... si el tiempo y los dólares lo permiten.

Aquí se encuentran ya presentes algunos factores que reaparecerán en lo sucesivo en la correspondencia y que conviene resaltar: el lugar y la fecha rigurosamente al principio. Esta es una manera de darle secuencia histórica a la correspondencia. Es frecuente que los amantes que emprenden una relación epistolar tengan una idea más o menos consciente de la importancia de dichos documentos en la biografía individual y de la incipiente relación. Además de los eventos externos consignados en la misiva, se deja constancia en tiempo y lugar del acontecer interno, que tiene un desarrollo propio que debe constatarse. Ponce relata los avatares del viaje que corren paralelos a su estado de ánimo y su anhelo por la amada. La historia de la separación comienza a escribirse.

Otro elemento a observar es el apodo cariñoso con el que se llaman los amantes. Es esta la clave precisa que abre la memoria del corazón y revive los sentimientos. Nombres que se dicen en la intimidad y se repiten sólo en la privacía única de las cartas de amor, las cuales se guardan, leen y releen; que se ocultan de otros ojos pero que nunca, de no ser que llegue el momento de profunda decepción o desamor, se desechan. *Pingüino* o Manuel firma él y ella es, alternativamente: *[¡]Pingüinita!*, *Pingüinita*



Clementine Maurel y Manuel M. Ponce.

mía, Pingüinita linda, Pingüinita adorada y solamente una vez [¡]*Clema mía!* y *Clemita*, respectivamente. El diminutivo cariñoso se aplica sólo a ella, objeto de amor, con la femenina fragilidad y dulzura que tiene a los ojos del enamorado. Él, en cambio, firma la mayoría de las veces como Manuel (17) y el resto como *Pingüino* (10), nunca en diminutivo, como, en su percepción interna, seguramente, no correspondía a un hombre.

Esto nos conduce a un tema relacionado: los roles que, a los ojos de Ponce como autor de las misivas, desempeñan él y ella en la relación y las imágenes de la amada y la propia. Los textos de las cartas revelan su construcción mental tanto de la novia que lo espera en México como de la naturaleza de la relación. Como veremos más adelante, esta mezcla de realidad e imaginación, se prepara con el fin de proveer al enamorado que escribe con el sustento emocional necesario en la distancia.

Uno de los papeles que se pone de manifiesto para Clema es el de ser objeto de inspiración para lograr las metas profesionales que el compositor se ha fijado. Ella es su homenajeada y su motivación profesional.

Habana, 5 de noviembre de 1915

> [...]Todos mis pequeños triunfos son para ti, Pingüinita adorada; recíbelos como homenaje de amor.

Habana, 14 de Febrero de 1916

> [...]Todos esos triunfos, pensaba yo, son un pobre homenaje para mi Clema, para la dueña de mi corazón. Porque, mi vida, es lo único que yo puedo ofrecerte...

Como es natural durante la penosa circunstancia del exilio, el compositor pasaba por momentos de angustia tanto en el ámbito personal como profesional, los cuales se hacen más evidentes en las cartas cuando la pareja pasa por crisis en la relación. Abundaré en esto más adelante. Las expectativas de Ponce de convertirse en el proveedor de bienestar económico para la pareja, ejercen sobre él una gran presión. La carta del

14 de diciembre de 1915 refleja un momento de profundo desazón en el que las inseguridades se combinan en la mente y el corazón del autor, quien pinta a la amada un desolador panorama por medio de su elocuente e inspirado lenguaje.

Diciembre 14,1915

[...]Por otra parte, mi rápido regreso a México significaría una derrota. Tendría yo que aceptar incondicionalmente lo que me ofrecieran y mi situación se volvería angustiosa desde el momento en que debería hacer frente a la vida con un puñado de papeles que seguramente no alcanzaría para cubrir las más ingentes necesidades. Mi más ferviente anhelo es volver a mi patria para verte, para poder llorar sobre tu corazón; pero ese regreso, para el cual no tengo ahora ningunos elementos, no haría sino aumentar mis angustias. No he podido, hasta ahora fijarte una fecha por temor a engañarte; y así han pasado los meses en espera de realizar algunos proyectos que me pondrían en mejores condiciones al llegar a México, ya que entonces podré aceptar o rechazar lo que no me convenga y por consiguiente encontrar una situación conveniente. Para esto es indispensable que yo pueda vivir algún tiempo *sin necesitar urgentemente nada*; de otra manera, el más obscuro porvenir me esperaría.

[El subrayado es del autor]

Pero la amada no es sólo fuerza motora en la trayectoria profesional del músico sino también prenda de nostalgia y de consuelo, en el egocentrismo esencial a la supervivencia del amante separado de su razón de amar. Así vemos que, una vez que la realidad de la presencia física de su adorada Clema se ha alejado, y con los días se vuelve más difusa, se hace necesario recobrar a la prenda amada con toda la fuerza de los recuerdos, la imaginación y, sobre todo, el deseo. En el primer fragmento que se cita a continuación, el pudor y la moral de Ponce reprimen sus ímpetus; en el segundo se revelan más decididamente. Se hace evidente que Clema es para Ponce también objeto de deseo, al que el compositor accede sólo veladamente a través de una sexualidad reprimida.

Habana-Marzo 16, 1915

[...]En el mar, a bordo, te pensaba, en el silencio nocturno y te veían mis ojos en la obscuridad de las aguas, surgir radiante como Venus de la espuma del mar; pero muy pronto la ilusión pasaba, la ficción se desvanecía y sólo el rumor del océano flagelaba mi espíritu y entristecía mi corazón.

Habana, 21 de octubre de 1915

[...]En estos días, no sé porqué, te he pensado con verdadera obsesión; quisiera, a veces, que leyeras en mi pensamiento, sin ocultaciones, sin secretos, para poder decir,

entonces, que soy tuyo... para abandonarme en el mar de tu cariño y abismarme en las profundidades de tus ojos. De tus ojos incomparables.

La recuperación de la presencia física de Clema en la mente del autor, resalta aspectos de su novia que han dejado en él un hondo impacto emocional. Entre estos están, especialmente, los ojos. Estos son motivo de dicha y entrega, pero también de preocupación para el enamorado. Los ojos pueden ser la puerta a la traición. Vemos referencias a ellos en las cartas del 21 de octubre, 5 de noviembre y 25 de diciembre de 1915 que, en ese orden, se citan a continuación:

[...]para abandonarme en el mar de tu cariño y abismarme en las profundidades de tus ojos. De tus ojos incomparables. ¿No me han traicionado esos ojitos?

[...]Estás primorosa, adorable, con tus ojitos de "lagos obscuros y profundos..."

[...]tu retrato está frente a mi. Lo he puesto en un modesto marquito -¡quién pudiera tener uno de oro!- y desde allí me miran tus ojos soberanos, [¡] tus ojitos únicos, que me llenan de paz el corazón!

El 25 de enero de 1916, diez meses después de su salida de México, tenemos la única "descripción" relativamente completa de su amada, que Ponce se permite.

Significativamente, sucede en un sueño, lo cual parece darle licencia a su pudor y recato, para acercarse a la imagen soñada y relatársela a su novia. Cabe resaltar que es la única referencia directa en todo el año de epístolas, al cuerpo, aunque enfermo, de su adorada Clema. Nuevamente domina el diminutivo en la descripción, como clave de la fragilidad que emana de la imagen del cuerpo amado.

Habana, 25 de enero de 1916

Mi reina, anoche te soñé y te vi tan claramente, que lloré de la emoción al despertar. [...]vi tus ojitos, tu cabecita adorada, tus manos de princesita, hechas de seda y de marfil; tu boca fina, tu cuerpecito débil, como cuando estabas enferma. Toda tu apareciste en el sueño ¿Cuándo llegará la realidad?

Un elemento que Karen Lystra[5] rescata, es el empleo de metáforas religiosas para referirse a la pasión amorosa. Ponce, fervientemente católico, hace uso de este tipo de imágenes en sus cartas a Clema. Los sentimientos pasionales que amenazan desbordarse se revisten de castidad por

[5] Véase nota al pie número 1.

medio de símbolos católicos. La castidad era la norma moral que regía, regularmente, una relación de novios en la época. En el noviazgo, el altar matrimonial era el fin último y único posible de una relación "decente". He aquí cuatro ejemplos de imaginería religiosa en las misivas de Ponce, de fechas 16 de septiembre, 7 de noviembre, 14 y 25 de diciembre de 1915, respectivamente:

> [...]El Sagrado Corazón que me mandaste lo puse en la cabecera de mi cama, por venir de ti. Le pido que te cuide siempre, porque lo mereces: eres buena y gentil y no has hecho ningún daño.
>
> [...]Eres adorable, mi reyna[*sic*]! Te amo intensamente, locamente, a veces con una ternura que tú no imaginas. Quisiera acariciarte lentísimamente, besar tus ojos, [¡]*como en el éxtasis de un rito, como el sacerdote que besa la hostia...*! quisiera... ¿pero para qué seguir si no puedo ni siquiera mirarte, si no a través de tus lindas postales?
>
> [...][¡]Pero sueño o pesadilla, para mí has sido mi grande amor, mi definitivo amor, mi ilusión más amada, mi tesoro más caro, mi adorada y misteriosa visión de felicidad para la que he levantado en lo más recóndito de mi corazón *un altar, ante el cual el alma mía trémula de pasión, no hace más que adorarte!*
>
> [...]Y a ti te digo muchas cosas dulces, muchas frases tiernísimas; [¡]y te beso en un solemne *beso infinito y puro, como a una hostia*!
>
> [Los subrayados son míos]

Otro aspecto que revela un pudor poco común hoy en día es la manera en que se habla de salud, tema conspicuo en la correspondencia entre Manuel y Clema. En las respuestas del músico se vislumbra la fragilidad de la salud de su amada que, constantemente, está enferma o recuperándose de una enfermedad. Sin embargo, en las cartas nunca se entra en los pormenores de las enfermedades y se usan más bien términos vagos que revelan la preocupación más no la naturaleza de la dolencia. Esto pudiera deberse a que el tema era considerado de mal gusto en la época, pero también es digno de mención el peso emocional de la enfermedad, que parece privar en el corazón del amante sobre el peso físico. Finalmente, la aterrorizante perspectiva de la muerte es la amenaza más definitiva de separación. A continuación se exponen algunos ejemplos de diferentes fechas (23 de octubre, 16 y 20 de noviembre, respectivamente):

> A cada momento pienso en ti, en tu salud, y más que en lo delicado de ella, en lo poco que te preocupas -me consta- por cuidarte y evitar de ese modo, nuevas complicaciones. Es indispensable que te corrijas Pingüinita adorada.

[...]Mi vida, tengo la pena de tu enfermedad, que me ha confirmado el análisis que me mandaste. Yo creo que te atenderás y cuidarás mucho, porque mereces estar sana y alegre.

[...]Estoy contento con el comportamiento de esa niña tan mona que se toma su vaso de leche y se atiende, [¡]por no disgustar a un pingüino! [...]Quiero que estés sana, que te alivies definitivamente.

Como puede desprenderse de los fragmentos anteriores, la salud es, además, otro ámbito donde Ponce quiere proteger a su amada. Al hablar de la enfermedad de Clema, Ponce reafirma la fragilidad de ella y la necesidad que él tiene de cuidarla; el aspecto de la salud es pues, un lazo más que los une simbióticamente, según la apreciación del compositor. En estas ocasiones Ponce utiliza un tono paternal, lo cual lo sitúa en una posición viril y protectora frente a la descripción de Clema que emana de estas cartas como una niña débil y pasiva que debe ser guiada en la consecución de su propio bien. Esta imagen coincide con los roles tradicionales del hombre como adulto y la mujer como una infante a la que, incluso legalmente, se adscribía a la tutela del padre primero y luego del marido, sin alcanzar nunca la mayoría de edad legal.

Cabe mencionar que este matiz protector contrasta vivamente con otros momentos epistolares en que, en su pasión de amante, Ponce tacha a Clema de cruel y despiadada. Como veremos más adelante, al no conformarse a sus deseos y expectativas, Clema deja de ser una niña, toda bondad y fragilidad, para convertirse en una mujer desconsiderada, que tienen su propio carácter y lo hace sufrir. Estos contrastes son proyección de la construcción que hace Ponce, que responde más a las necesidades emocionales del amante que a una descripción objetiva del ser amado.

Parte de este proceso se manifiesta en la posición que adquiere el enamorado pasivo, al que se le escribe: éste se localiza ahora dentro de aquel que redacta las cartas. Esta ficción: mezcla de recuerdos, realidades fraccionadas que se captan en las cartas recibidas y búsqueda de satisfacción de requerimientos emocionales, es en muchas ocasiones razón de alegría pero en otras también de dolor. Cabe resaltar que la persona misma y su circunstancia pasan con el tiempo a segundo plano, frente a la poderosa racionalidad del autor de las misivas. Cuando el enamorado dice: "hablemos de ti", se refiere en realidad a "hablemos de ti dentro de mí". A continuación se exponen las citas del 25 de septiembre y 30 de diciembre de 1915, y 8 de enero de 1916.

[...]En fin, dejemos esas boberías y hablemos de ti, de ti que ocupas todo mi pensamiento y llenas con tu recuerdo mi vida atormentada; de ti, mi vida, que vas dentro de mi corazón, confortándome por el camino tan lleno de piedras punzadoras...

[...]Mi vida ¿me has pensado? Yo constantemente te recuerdo, y te extraño a cada instante. Tú has llenado mi vida con tu espíritu y tu personalidad.

[...]Puedes creer, amor mío, que pienso en ti frecuentísimamente. En los momentos de desaliento; en los instantes "de arte", cuando veo alguna joya bonita; cuando estoy frente al mar. [¡]Y cuántas veces le he preguntado por ti a ese viejo gruñón del mar! Pero el silencio de la naturaleza es impenetrable. Sin embargo, te sentía cerca de mí, confortándome con tu amor. Clema, mi vida, te beso ardientemente, te envío mi vida y mi amor.

El temor a la pérdida del ser amado, la impotencia que produce la distancia para arreglar las desavenencias, hacen que los enamorados utilicen todo tipo de recursos para mantener viva la llama de la pasión. Al enterarse que Clema planeaba un viaje a París, Ponce utiliza el chantaje emocional como medio para disuadirla de sus intenciones. La carta de 14 de diciembre es muy reveladora a ese respecto.

[...]Y bien: tú sabes muy bien que he salido de México para buscarme la vida que de día en día se hacía más difícil ganarse allá. ¿Tu sabes que soy un pobre y desgraciado artista que lucha no por conquistar gloria, sino un poco de pan para aliviar la situación de la anciana madre y las enfermas hermanitas lejanas?

[...]Ya ves, mi vida, que si no he regresado no ha sido por falta de deseos - que los tengo infinitos de verte - sino por la crueldad de mi destino, que ha querido que desde los catorce años, luche yo desesperadamente con la miseria. Gracias a Dios, hasta ahora he podido salir avante; y ahora, en estos momentos en que se va a resolver mi situación, [¡]tu vas a abandonarme!

Podemos conjeturar que la imagen que Clema tenía de sí misma y sus propias expectativas y necesidades de la relación eran distintas a las expresadas por su novio. Aunque no lo sabemos de cierto, tenemos algunos indicios en las airadas palabras de Manuel. Los planes que Clema hacía a la distancia, sin tener ninguna certeza del pronto regreso de su novio, provocaban el despecho de su amado. A Ponce le causaba un dolor insoportable confrontarse con esa vida otra de Clema, que no le pertenecía, que retrataba a una persona distinta, separada de él y que habitaba fuera del ámbito de sus necesidades. Ponce espera de ella una pasión incondicional que no contemple planes ajenos a su idea de la pareja o a su satisfacción personal: Clema debe restringir sus acciones en la medida en que éstas puedan causarle penurias a él. Continúa la carta del 14 de diciembre:

Eres cruel, sin quererlo, mi vida. Y tal vez tengas razón. Tú te vas a París y... adiós al triste músico perdido entre la multitud hambrienta, sin horizonte, sin esperanza, sin el

derecho de creer en una futura dicha... Me dices que todo habrá sido un sueño y te agradezco la frase; tal vez hubieras podido escribir "una pesadilla".

[...]Si tú *por acompañar a tu hermana* me abandonas a mí, ¿qué puedo pensar de tus palabras de amor? ¿Por qué esa contradicción incomprensible entre tus planes futuros y las últimas palabras de tu carta, tan apasionadas y convincentes? Tú, probablemente, no mediste todo el sufrimiento que podías causarme con tus *proyectos* que, si me lo permites, llamaremos desde hoy "desdichados", ya que han venido arteramente a echar más hiel en mi vida, más amargura en mi ya amarga existencia.

[Los subrayados son del autor]

El dramatismo de la situación, como Ponce lo percibe y expresa tan vívidamente queda de manifiesto con mayor crudeza durante las crisis de la pareja que revelan las cartas. Pude detectar tres de estos momentos: uno en octubre de 1915 (cartas del 19 y 21), otro en diciembre de ese mismo año (carta del 14) y otro más en febrero de 1916 (carta del 15), poco antes de que el músico saliera a Nueva York. En esos casos la relación se pone en duda y aflora un inmenso dolor que provienen de distintos orígenes. Entonces la prosa de Ponce adquiere nuevos vuelos retóricos de gran fuerza lírica que revelan no sólo sus abundantes lecturas de poesía y literatura en general, sino a un escritor talentoso.

El primer momento se da, como mencioné, en octubre de 1915. Ya han pasado siete meses desde que la pareja se separó y no hay indicaciones claras del reencuentro. Vemos a través de las líneas de Ponce que la vida de Clema tomaba quizás un cauce independiente de él; que socializaba e iba a fiestas, y quizás le insinuaba incluso el galanteo de otros hombres. El compositor reaccionaba con la inseguridad y angustia que traen los celos. El adjetivo "desdichado", entrecomillado, vuelve a aparecer cada vez que Clema contraría a Ponce.

Habana, 19 de octubre de 1915

[...]pongo estas líneas con la creencia de que serán más serenas, más ecuánimes. Hubo un momento en que pensé no decirte una sola palabra respecto de cierta frase de tu carta -que desde ahora llamaremos "desdichada"- (si te parece); pero en ese caso te habría escrito tal vez fríamente, porque yo no puedo fingir; de manera que me ha causado profundas amarguras, tristes horas de crueles conjeturas, momentos angustiosos de suposiciones tal vez absurdas...

Tú has abierto la puerta a todas las fantasías al querer ocultarme algo que yo no te he preguntado. No quiero pensar más en esto.

La imposibilidad de verse y aclarar las cosas lleva a Ponce a un estado de desesperación que llega al paroxismo en la carta de dos días más tarde dónde, después de contarle a Clema sobre su ajetreada vida de dar clases y preparar un concierto, es decir, en medio de un contexto de normali-

dad, juega repentinamente con la idea del suicidio. Vemos nuevamente como hay dos aconteceres paralelos pero con una dinámica propia: uno es el externo: la vida diaria, las obligaciones y otro, el interno, donde, pese a llevar una rutina aparentemente normal, puede cocinarse un infierno.

Habana, 21 de octubre de 1915

> [...]Te sueño en fiestas ruidosas, así como aquella noche de último de año, cuando me hablaste por teléfono y yo oí la algazara de la fiesta burguesa. Así te pienso, y siento deseos de embarcarme... para México dirías tu; pues no. Me embarcaría en un pequeño remolcador que sale todas las tardes, al morir el día, del puerto. Y entonces, cuando apenas se esfumasen las luces de la Habana, entonces... un salto, unos instantes de desesperación y tutto finito. El mar guardaría mis ansias y mi melancolía. Pero dispénsame, mi vida; no hagas caso de estas locuras. Recibe mi vida un ardiente beso que envío, y mi amor delirante y angustiado.

El segundo momento crítico se da en diciembre. Como mencionamos anteriormente, Clema planea un viaje a París con su hermana y amenaza, por primera vez con dejarlo definitivamente. Ponce contesta con una carta que excede en longitud e intensidad a todas las anteriores. Vemos en ella rasgos de autocompasión, chantaje emocional, amor desbordado, furia contenida, enojo descubierto, mucha amargura y, finalmente, arrepentimiento. Su vida "externa": ganarse el pan y tener una mejor situación para volver a México, se supeditan en esta ocasión al torrente interno de pasiones que lo avasallan ante la posibilidad de perder a Clema. Al analizar este año de correspondencia se constata que este es el momento en que la relación parece más cercana a romperse. Armemos ahora el rompecabezas de esta carta que destila la más concentrada elocuencia que Ponce virtió durante su estadía en Cuba:

> [...]¿Por qué ahora que estás sana piensas abandonarme por siempre? [...]Pero, entonces, cabría suponer que tu lo has premeditado; y la verdad, no puedo creerte tan mala. Me dices que si no vuelvo pronto ya no nos veremos más. Y bien: tú sabes muy bien que he salido de México para buscarme la vida que de día en día se hacía más difícil ganarse allá. [...]Y si sabes esto, ¿por qué decides no verme más, como un castigo a mi conducta?
>
> [...]Mi más ferviente anhelo es volver a mi patria para verte, para poder llorar sobre tu corazón; pero ese regreso, para el cual no tengo ahora ningunos elementos, no haría sino aumentar mis angustias. No he podido, hasta ahora, fijarte una fecha por temor a engañarte; y así han pasado los meses en espera de realizar algunos proyectos que me pondrían en mejores condiciones al llegar a México, ya que entonces podré aceptar o rechazar lo que no me convenga y por consiguiente encontrar una situación conveniente.

Para esto es indispensable que yo pueda vivir algún tiempo *sin necesitar urgentemente nada*; de otras manera, el más obscuro porvenir me esperaría.

Ya ves, mi vida, que si no he regresado no ha sido por falta de deseos -que los tengo infinitos de verte- sino por la crueldad de mi destino, que ha querido que desde los catorce años, luche yo desesperadamente con la miseria. Gracias a Dios, hasta ahora he podido salir avante; y ahora, en estos momentos en que se và a resolver mi situación, [¡]tú vas a abandonarme!

Eres cruel, sin quererlo, mi vida. Y tal vez tengas razón. Tu te vas a París y ... adiós al triste músico perdido entre la multitud hambrienta, sin horizonte, sin esperanza, sin el derecho de creer en una futura dicha... Me dices que todo habrá sido un sueño y te agradezco esa frase; tal vez hubieras podido escribir "una pesadilla". Pero sueño o pesadilla, para mí has sido mi grande amor, mi definitivo amor, mi ilusión más amada, mi tesoro más caro, mi adorada y misteriosa visión de felicidad para la que he levantado en lo más recóndito de mi corazón un altar, [¡]ante el cual el alma mía trémula de pasión, no hace más que adorarte!

[...]Y parece definitiva tu resolución, aunque no es razonable; porque si tú me quieres, ¿cómo arrancarte mi cariño, así, con la mayor facilidad, sin pensar en el medio de evitar la separación eterna, que sería la muerte de mi corazón? Si tú *por acompañar a tu hermana* me abandonas a mí, ¿qué puedo pensar de tus palabras de amor? ¿Por qué esa contradicción incomprensible entre tus planes futuros y las últimas palabras de tu carta, tan apasionadas y convincentes? Tú, probablemente, no mediste todo el sufrimiento que podías causarme con tus *proyectos* que, si me lo permites, llamaremos desde hoy "desdichados", ya que han venido arteramente a echar más hiel en mi vida, más amargura en mi ya amarga existencia.

Dispénsame, amor mío: soy egoísta y te quiero mucho...

[...]Perdóname, mi vida, de nuevo te lo ruego, esta larga y deshilvanada carta.

¿Todavía podré enviarte mis besos, ahora tristes, y mi amor infinito?

Tuyo, Manuel.

El tercer momento crítico en este año de correspondencia, se ubica un par de meses después, cuando los papeles se invierten. Aparentemente, responde Ponce a un ataque de celos de su amada. Clema le recrimina que no le dedicó a ella la *Romanza de Amor*, de la cual llegó una copia a México sin dedicatoria. De paso también parece reclamarle sus coqueteos en la isla caribeña. Ponce sale en defensa propia recordándole que en México lo han calumniado en numerosas ocasiones, por lo que ella no debe creerle a sus detractores. La carta del 15 de febrero de 1916, que es también más extensa que las demás, denota, a diferencia de la anterior, la deliciosa satisfacción de sentirse celado y no duda en reafirmar con entusiasmo su amor incondicional y exclusivo por ella.

[...]No creas nada, mi vida, pues en México, tienen la costumbre inveterada de calumniarme noche y día, de desprestigiarme a fuerza de mentiras, ya que artísticamente necesitaban confesar que yo valía un poco. [...]Ahí están las 216 obras que tengo escritas, que atestiguan, más de lo que pudiera decir, que un perdulario no tendría ni tiempo ni posibilidad para componer eso.

[...]Por otra parte, yo te doy la razón y positivamente sufro con estas cosas. Yo no te engaño, mi vida; a ti solamente quiero, me he entregado sin reservas a ti; y esa persona de quien sospechas, ha sabido, por mis propios labios, que a ti sólo quiero y que soy enemigo de engañar a nadie. ¿Estás ahora convencida? Soy absolutamente libre para quererte; no tengo ligas ni compromisos con ninguna mujer; [¡]en lo más intimo de mi alma hay un altar para ti, solamente! [...]Si públicamente he confesado que tú eres el único amor de mi vida, la dueña absoluta de mi amor y de mi dolor.

Entonces, ¿por qué sufres sin justificación y por qué amargar más nuestras existencias ya tristes por la ausencia?

Créeme, alma mía, te quiero infinitamente, te pienso a cada momento, te sueño como una estrella que Dios hizo bajar de su cielo para mí, para alumbrar mi vida, para brillar en mi noche... Soy todo tuyo, para siempre.

Un mes después, Ponce va a Nueva York a hacer un intento por despegar su carrera y darse a conocer en el ambiente estadounidense. Su concierto en Aeolian Hall, el 27 de marzo, así como su incursión en suelo de Estados Unidos, no le trajo más que decepción, en circunstancias que se han comentado en otra parte.[6] Al mes siguiente volvió a La Habana y después de realizar numerosas gestiones, regresó a su patria en diciembre de ese mismo año de 1916. La historia de amor que ocupa las líneas de este artículo tuvo, como en los cuentos de hadas, un final feliz. Clementine Maurel y Manuel M. Ponce contrajeron nupcias el 3 de septiembre de 1917 y "vivieron felices para siempre". O hasta que el compositor murió en 1948. La historia de esa relación, la definitiva en la vida de ambos, está, sin embargo, aún por investigarse.

[6] Para un comentario detallado de este viaje véase Ricardo Miranda, *op. cit.*, pp. 31-39.

Presencia de Manuel M. Ponce en la cultura musical cubana

*Clara Díaz Pérez**

Durante su estancia en Cuba entre los años 1915 y 1917, Manuel M.Ponce tuvo una incidencia vital en la cultura musical cubana, desarrollando una multifacética labor como compositor, pianista, pedagogo y crítico musical. El presente artículo muestra en detalle su actividad cultural en ese país, señalando, además, sus estrechos vínculos de amistad con destacados artistas cubanos como Eduardo Sánchez de Fuentes, Alejandro García Caturla y Alejo Carpentier, con quienes sus relaciones humanas y profesionales trascendieron el marco de ese periodo, dejando evidentes huellas de su presencia paradigmática en el pensamiento estético del panorama musical latinoamericano.

The musical culture of Cuba profoundly influenced Manuel M. Ponce during his stay there from 1915 to 1917, which influenced his multiple datasks as composer, pianist, pedagogue and musical critic. This article focuses on his close collaboration with such outstanding Cuban artists as Eduardo Sánchez de Fuentes, Alejandro García Caturla and Alejo Carpentier. These personal and professional relationships would have an impact well beyond Ponce's stay in Cuba and contribute to Ponce's paradigmatic presence in the music aesthetics of Latin America.

El inicio del siglo XX en nuestro contexto musical latinoamericano, fue escenario de una confluencia de tendencias estéticas diversas, donde la expresión de lo propio como concepto de lo nacional fue el eje común de búsqueda de los compositores.

Tradición, modernidad, folclorismo, asimilación foránea, exclusión, integración, entre otros, serían términos que, en última instancia, comenzarían a girar alrededor de un problema fundamental en la música latinoamericana: el de su identidad y manifestación contemporánea.

No obstante, el poder creador del verdadero artista siempre ha superado los límites y las restricciones conceptuales y prácticas que implica la aceptación de estas clasificaciones. Lo nacional y lo universal como contenidos excluyentes se diluyen en la esencia del arte auténtico, así como la tradición conlleva necesariamente el germen de la modernidad que no podría surgir de no existir un proceso renovador sobre lo históricamente heredado.

* Musicóloga cubana. Investigadora del Museo Nacional de la Música Cubana.


Ponce.

De hecho, no sólo la obra como resultado artístico, sino su creador, como receptor y emisor sensible de su entorno histórico cultural, infiere una síntesis de particularidad y generalidad, de nacionalidad y universalidad, de herencia y actualidad, que denota una mayor integración de todos estos componentes en la medida que se evidencia su calidad y trascendencia.

Bajo este concepto, es plausible advertir huellas perentorias en el paso de una personalidad artística foránea por el universo cultural de otro país. La historia musical de Cuba lejos de quedar exenta de estos ejemplos, todo lo contrario, muestra en este sentido verdaderos paradigmas de labor alible en favor del desarrollo de la cultura nacional, del mismo modo que refleja una incidencia –de mayor o menor alcance, pero siempre presente– de la música cubana en el quehacer creativo de esos artistas.

Tal es el caso del maestro mexicano Manuel María Ponce, cuya presencia en la cultura musical cubana no sólo debe ser abordada a partir de lo que pudo significar su residencia y labor profesional en La Habana durante casi dos años, sino que incluye, además, y sobre todo, la trascendencia del artista en su época y lo que se derivó de su contacto con la música y los músicos de la Isla.

Ponce arribó a La Habana, a fines de marzo de 1915, en el marco convulso de la revolución constitucional ocurrida en México, como culminación de aquellos movimientos sociales que se desencadenaron contra la usurpación de Victoriano Huerta y los conflictos entre los grupos revolucionarios de Venustiano Carranza, Emiliano Zapata y Francisco Villa. Cierto es que una evidente agitación política y de ambiente belígero había remorado desde entonces el desarrollo de la vida cultural y particularmente de la música en el país, provocando el éxodo de muchos de sus artistas a tierras vecinas.

Debido a tales circunstancias, las salas de concierto de La Habana se vieron más frecuentadas por músicos mexicanos, entre los que se pueden citar a los chelistas Arturo Espinosa y Manuel Pérez Sandi, los violinistas Gabriel Gómez y Asunción Sauti de Rubio, el clarinetista Tomás Rubio y los pianistas Benjamín Aznar y Manuel María Ponce. En el caso de este

último, había llegado a la Isla en compañía de sus coterráneos, el reconocido poeta Luis G. Urbina y el violinista Pedro Valdés Fraga, con quienes realizó sus primeros recitales ante el público cubano pocas semanas después de su llegada, los días 18 y 20 de abril, en la Sala Espadero del Conservatorio Nacional de Música.

Una nota publicada en el diario independiente *El Heraldo de Cuba*, del 7 de abril de 1915, así comentaría en una primera presentación del músico mexicano:

> [...]Manuel Ponce es el más eminente artista del piano en México, donde como compositor y ejecutante, goza de general admiración. Sus piezas son famosas en el vecino país por su expresión y colorido, y él, como virtuoso del piano, podría brillar ante cualquier auditorio.[1]

A casi una década de su regreso de Europa donde había cursado estudios musicales en Italia y Alemania, y a sólo tres de aquel memorable concierto ofrecido en el Teatro Arbeu, de México, en el que el compositor interpretara de su propia autoría algunas piezas para piano basadas en melodías populares características del país, Ponce llegó a Cuba mostrando una propuesta estética, por cierto, nada ajena a la seguida por algunos músicos de la Isla, y en donde a un nacionalismo no íntegramente puro, aunque sí de manifiesta tendencia folclorista, se entrelazaría aún la influencia romántica europea, afianzada en el músico durante sus años de estudio en el Viejo Continente.

Habiéndose propuesto colocar la canción mexicana en un plano de salón de concierto, por esta fecha ya el creador contaría dentro de su catálogo autoral con arreglos de piezas populares como *La pajarera* y *La Valentina*, así como la canción de su total inspiración y extendida fama internacional, *Estrellita*, además de sus también reconocidas *Rapsodia*, *Balada* y *Barcarola mexicanas*, todas éstas en las que estaría presente el folclor de su país.

No es de extrañar, pues, que en aquel primer recital ofrecido bajo el título de Música y Poesía Mexicanas, ante el auditorio habanero, el artista propusiera un programa donde además del avezado repertorio del romanticismo europeo –entiéndase en esta ocasión Chopin y Grieg, por demás, representantes de la corriente del nacionalismo musical en sus respectivos países–, asomarían también los aires y giros melódicos y rítmicos de la música vernácula mexicana. *Hilandera*, *Balada Mexicana*, para piano, y sus composiciones para violín y piano *Canción mexicana* y

[1] "Luis Urbina, Manuel Ponce, Valdés Fraga. Una fiesta de arte", en *El Heraldo de Cuba*, 7 de abril de 1915, p. 2.

Serenata mexicana, serían las obras escogidas, junto con el estreno de su *Rapsodia cubana núm. 1*, en la que, del mismo modo que en sus obras anteriores, se evidenciaría una vez más su tendencia nacionalista basada en el cultivo del folclor y los aires populares del país.

Dando crédito a su título, *Rapsodia cubana núm. 1*, a manera de fantasía, asumiría el tema de una canción cubana, del destacado compositor Jorge Anckermann, haciendo, además, un reiterado uso en el acompañamiento de la síncopa como elemento rítmico caracterizador de la música de la Isla.

A propósito de aquel primer concierto y de esta obra en particular, tal sería el comentario del periodista Ruy de Lugo Viña, en *El Heraldo de Cuba*, del 19 de abril de ese año:

> [...]Ponce ha hecho con los aires cubanos que entran en su *Rapsodia*, lo mismo que con algunas cantatas mexicanas: las ha regenerado, limpiándolas del canallismo popular.
>
> Manuel Ponce se reveló al público habanero como un compositor de privilegiado temperamento, y muy perfecto tecnicismo: sentimental, sobrio [...], con todas las excelencias de la escuela musical alemana y ninguno de los defectos capitales de la italiana. Sabe componer y sabe tocar... ¡y que se hace aplaudir como un virtuoso del piano, cuya juventud es prometedora de obras de mérito definitivo y de éxito universal! [...][2]

El segundo concierto, ofrecido en la misma sala dos días después, sumaría a la compañía de los artistas mexicanos ya mencionados, la del chelista cubano Antonio Mompó. En esta ocasión interpretaría sus obras para piano: *Preludio trágico*, *Romanza de amor*, *La vida sonríe*, *Elegía de la Patria* y *Rapsodia mexicana núm. 2*, así como su *Trío*, para piano, violín y cello.

Es de señalar que pese a la calidad y prestigio de los músicos, ninguno de los recitales contó con un concurrido público, ni con una reseña crítica en la segunda ocasión. Cierto es que el estado de la vida musical cubana de las primeras décadas del siglo, no propiciarían un terreno fértil donde poder desarrollar con amplia aceptación y éxito cualquier tipo de tendencia alejada ya de la ópera europea.

La vida musical de La Habana, por aquel entonces –al decir del destacado intelectual cubano Alejo Carpentier–, "era nula. Apenas si las sesiones de cuartetos dados en la Sala Falcón , reclutaban una docena de oyentes. [...] Los solistas que nos visitaban por cuenta propia se topaban con la indiferencia general".[3] Asimismo, en la mayoría de los conserva-

---

[2] Ruy de Lugo Viña. "Primer concierto, primer triunfo", en *El Heraldo de Cuba*, 19 de abril de 1915, pp. 1 y 5.

[3] Alejo Carpentier. *Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea.* p. 272.

torios se enseñaba a tocar un repertorio que, lejos de inferir un lineamiento pedagógico y estético, cubría, en todo caso, el afán de moda y el espíritu banal que inundaba al gran público habanero de la época, en cuanto a gusto musical se refiere.

En la prensa nacional, por su parte, se leían crónicas laudatorias en donde se comentaba profusamente acerca de la "genialidad" de aventajados discípulos de tal o cual plantel, y de primeros premios de concursos ganados con las interpretaciones de fantasías de Laybach, sobre temas de óperas italianas. Inclusive, y a modo de pincelada pintoresca que sirva para ilustrar el estado de precariedad de la cultura musical de la sociedad cubana en aquellos tiempos, cabe mencionar a una reconocida casa de discos de la céntrica calle capitalina de O'Reilly, donde se mostraba un amplio catálogo discográfico en el que se omitían los autores de las obras grabadas, sin ser ello motivo de la menor queja o reclamo por parte de la gran mayoría de los clientes. En todo caso, lo que importaba era tener un disco de algún famoso intérprete del momento, para poder decir: "Qué bien toca", porque, por lo demás, sólo interesaba la ópera.

En este contexto de consumo musical nada alentador, Ponce, sin embargo, encontró la simpatía y la comunión de ideas entre destacados músicos cubanos que, al igual que él, se empeñaban de manera afanosa en realzar los valores nacionales de la música del país, a partir del rescate y cultivo de su folclor.

Sin lugar a dudas, y a pesar de las limitaciones ideoestéticas que le hacían errar en cuanto a su posición de preterir el elemento africano como uno de los componentes esenciales de la música cubana, Eduardo Sánchez de Fuentes fue, en aquel momento, uno de los compositores de la Isla con quien el artista mexicano entabló una mayor identificación profesional.

Acerca de su encuentro y relaciones con Ponce, así escribiría el músico cubano en agosto de 1915:

> Finalizaba el mes de marzo... Supe casualmente por aquellos días, que el ilustre músico mexicano estaba en La Habana y enseguida, dando alas a mi curiosidad, manifesté a Catalá –mi buen amigo– el interés que tenía por conocer al talentoso artista. La ocasión no se hizo esperar.
>
> Aquella tarde estreché la mano del joven maestro, cuyas obras no me eran del todo desconocidas y cuyo nombre no podía serme, por tanto, indiferente.
>
> Grata fue la impresión que su presencia produjo en mi ánimo.
>
> Bien pronto advertí que se trataba de un artista de gran talento y de vasta cultura. Charlamos largo rato sobre el divino arte de la música y al terminar nuestra animada conversación, nos dimos cuenta, acaso, de que éramos amigos viejos, a pesar de que no nos habíamos visto jamás...

> [...]Volvimos a vernos con frecuencia, conocí sus obras, conocí su técnica del piano, sus teorías, sus tendencias, sus opiniones y todo ello vino nuevamente a reafirmar en mí la creencia a que antes me refería: éramos y somos antiguos camaradas, viejos amigos.[...][4]

Casi contemporáneo en edad con el artista mexicano; también investigador de la música folclórica de su país, ensayista y compositor, Sánchez de Fuentes, inclusive, al igual que Ponce con su canción *Estrellita*, había alcanzado un extraordinario éxito de difusión internacional con su habanera *Tú*, devenida pieza antológica de la cancionista cubana.

No es de extrañar, pues, que una vez comenzada su vida de residencia en La Habana, Ponce iniciara sus vínculos profesionales y de amistad con el destacado intelectual cubano y asistiera en no pocas ocasiones a su casa, donde conocería y compartiría con otros músicos de la Isla.

Precisamente, en una de aquellas visitas fue que se produjo su primer contacto con otro importante músico cubano, Sindo Garay, representante por excelencia de la trova cubana, vertiente fundamental de la música popular del país.

A propósito de aquel primer encuentro, recordaría muchos años después el trovador santiaguero:

> La casa del poeta y compositor Eduardo Sánchez de Fuentes no podía faltar nunca en mi programa diario. Allí conocí al músico mexicano Manuel M. Ponce, el autor de la mundialmente famosa canción *Estrellita*. El compositor y notable artista, cuando me oyó tocar la guitarra, quedó como en suspenso. Y más cuando Sánchez de Fuentes le dijo que yo era un músico intuitivo, que no había hecho estudios de música. Ponce escribió un gran elogio sobre mí.[5]

En efecto, bajo el título de "Sindo Garay: Rápsoda popular", el músico mexicano en su faceta de crítico musical, publicaba el 4 de enero de 1916 un artículo dedicado al prolífico compositor. En las páginas de *El Heraldo de Cuba*, así expresaría:

> [...]para Sindo, el verso es el pretexto que le permite crear melodías. Su espíritu, todo melodía y musicalidad, vibra como armoniosa lira ideal al contacto de una poesía sentimental[...]
>
> El hecho indudable es que Sindo Garay, ignorando hasta las más rudimentarias nociones de armonía, armoniza sus canciones correctamente, empleando acordes y modula-

---

[4] E. Sánchez de Fuentes. "Manuel M. Ponce", en *El Fígaro,* año XXXI, 8 de agosto de 1915, núm. 32, p.420.

[5] Carmela de León. *Sindo Garay: Memorias de un trovador*. p. 9.

ciones que sólo emplearía un músico familiarizado con los secretos del contrapunto y la armonía de los románticos del Siglo pasado.[6]

Sin embargo, no todo sería elogio en el trabajo crítico de Ponce. Una indiscutible cultura que desbordaría los límites del estricto conocimiento musical, le permitirían un aguzado verbo.

De este modo, así señalaría en otra parte de su artículo:

> Esa insólita maestría que posee Sindo para la composición de sus canciones; esa intuición notable que lo guía y conduce en el momento de concebir una melodía para darle forma conforme a los principios de la estética, y ese instinto admirable que lo coloca en un plano musical superior, lo abandona tratándose de otras actividades intelectuales. Y así, vemos que las palabras que Garay usa para expresar su pensamiento, al contrario de sus frases musicales, son obscuras y enrevesadas [...]
>
> [...] la jerga pintoresca que Sindo usa para expresar sus ideas es curiosísima, porque frecuentemente la idea es justa y oportuna, pero el deseo de originalidad, de elegancia o de perfección, lo obliga a emplear términos estrambóticos o disparatados.[7]

Quepa señalar que, en una época donde la crítica musical cubana afloraba en su mayoría de *dilettantes* y osados desconocedores que apenas si lograban esbozar acaramelados ditirambos, la voz autorizada del músico mexicano vendría a engrosar positivamente las filas de los músicos nacionales que en muy escaso número, decidían enfrentar con crítica veraz y profesional la exigua vida musical existente en el país.

En este sentido, el artículo sobre Sindo sería el tercero publicado por Ponce en Cuba. Ya desde mayo de 1915, y a pocas semanas de su llegada a la Isla, el músico publicaría su primer trabajo en la revista mensual *La Reforma Social*, dedicado al tema de *La guerra y la música alemana*, y que escribiera tres meses antes en México. En realidad, se trataba de responder polémicamente al artículo "Música clásica y música bárbara", de Ramón Pérez Ayala, rebatiendo los conceptos planteados por aquel crítico.

Este trabajo fue nuevamente publicado el 22 de junio de 1915 en *El Heraldo de Cuba*, periódico habanero en el que Ponce por varias ocasiones, dejó plasmada su firma como crítico musical.

"Su Majestad el Danzón" fue el segundo artículo lanzado por el músico mexicano a la palestra de la crítica musical cubana. Escrito en La Habana en junio de 1915 y publicado el 4 de julio, el mismo constituía una

---

[6] Manuel M. Ponce. "Sindo Garay: Rápsoda popular", en *El Heraldo de Cuba*, 4 de enero de 1916, p. 2.

[7] Idem.

alerta ante la invasión de música extranjera que desplazaba la hegemonía de la música nacional.

Sensibilizado con la realidad cubana, así expondría el crítico en su trabajo:

> El cubano, amantísimo de sus cantos y de sus bailes, convirtió al Danzón soberano en compañero armonioso de su vida dolorosa o feliz[...]
>
> Pero al correr del tiempo, el Danzón se transformaba.
>
> Poco a poco perdían sus melodías el sabor de la tierra cubana. Ya no había añoranzas de palmeras y bohíos en sus cadencias; la fiebre de la moda o una injustificada tendencia a la simplificación del trabajo, empleando melodías extranjeras, introdujo en su composición elementos extraños y grotescos: melodías de *Tosca*, de *Aída*, de *Bohemia*, de *Trovador*, de infinitas óperas, zarzuelas, danzas y rapsodias húngaras y aires norteamericanos presentaban al Danzón disfrazado de Scarpia, de Radamés, de Marcello, de Enrico, de torero andaluz o de *cowboy* tejano.
>
> Su Majestad perdió el imperio de los salones que usurparon el tango y el *one step*, y se refugió en las obscuras cajas de los organillos ambulantes –fieles compañeros– o bien sus notas aumentaban la displicencia de bella espectadora en oscuro cine.[8]

Un enfoque similar había acompañado a los criterios de Eduardo Sánchez de Fuentes, cuando alarmado por la situación de invasión de la música extranjera en el país, escribiera algunos años después en su libro *El folklore en la música cubana:*

> Recordemos lo ocurrido a nuestro Danzón, que a fuerza de contaminarse con la injerencia de motivos ajenos a su propia naturaleza, hoy muere enfermo de exotismo, devorado por sus rivales, los otros bailes que la moda absurda nos trajo.
>
> Tenemos que oponernos a las tendencias demoledoras de esos parásitos y a las del snobismo que intentan destruir nuestras tradiciones y para ello hay que cultivar con entusiasmo nuestra propia música.
>
> Deben los jóvenes compositores cubanos trabajar en tal sentido, con la certeza de que realizan una obra nacional escribiendo nuestros más genuinos ritmos y avalorándolos con el concurso de sus talentos, sin dejarse influenciar nunca por extraños elementos de peligrosa aceptación.[9]

El cuarto y último trabajo crítico de Manuel Ponce hallado en nuestras investigaciones en el periódico *El Heraldo de Cuba*, fue el dedicado a la opereta *Después de un beso*, de Sánchez de Fuentes con quien, precisamente, incursionaría en una labor conjunta sobre este mismo género,

---

[8] Manuel M. Ponce. "*Su majestad el Danzón*", en *El Heraldo de Cuba*, 4 de julio, p. 12.

[9] Eduardo Sánchez de Fuentes. *El folklore en la música cubana*. p. 116.

escribiendo parte de la opereta *Blanca de nieve*, con libreto de Luis G. Urbina, Hilarión Cabrisas y el propio Eduardo Sánchez de Fuentes. En aquel artículo, titulado "*Después de un beso*. Comentarios" y publicado el 8 de enero de 1916, el tono laudatorio a la obra y la labor del músico cubano, no se haría esperar:

> Sánchez de Fuentes es, ante todo, un creador admirable de bellas melodías.[...]
>
> Después de veinte años, su habanera *Tú* aparece fresca y juvenil como en los buenos tiempos pasados.
>
> A esta facultad inapreciable une este artista los conocimientos necesarios para revestir sus melodías con armonizaciones correctas, realizando el bello ideal de producir obras llenas de encanto melódico y de interés armónico.
>
> Allí están sus colecciones da cantos populares en los que la melodía criolla, aristocratizada, penetra en los más elegantes salones, llevadas por las manos enguantadas del compositor que le ha sacado del pueblo y ha estilizado notablemente. Esta labor de "folklorista" musical cubano, hace de Sánchez de Fuentes una personalidad extraordinariamente interesante.[10]

Respecto al análisis crítico de la obra, con tino de profundo conocedor, Ponce hurgaría entre los rescoldos de la historia y la estética, hasta los aspectos sintácticos de la creación musical.

Su pensamiento, amplio y culto, apartaría de su estilo el comentario meramente descriptivo y anodino, para adentrarse en los problemas conceptuales del arte.

Diría Ponce:

> Yo creo que la originalidad absoluta, no existe. Todos aprovechamos los esfuerzos y las conquistas de nuestros antepasados o de nuestros contemporáneos, adaptándolos a nuestro temperamento y pasándolos por el tamiz de nuestro propio sentimiento. [...]La originalidad es relativa, y debe serlo mucho más, tratándose de un género de composición que, como la opereta, tiene sus moldes perfectamente definidos en los que el compositor debe fatalmente vaciar su inspiración. [...]A los verdaderamente originales, sus contemporáneos los tildan de exóticos o de locos. Por consiguiente, al músico que escribe para un público que, probablemente no comprendería el *Pelleas et Melisande*, no podría, en justicia, exigírsele una gran originalidad.[11]

Por supuesto, críticas musicales de este tipo, serían las mínimas que asomarían en Cuba durante las dos primeras décadas del siglo. La prestigiosa

---

[10] Manuel M. Ponce. "*Después de un beso.* Comentarios", en *El Heraldo de Cuba*, 8 de enero de 1916, p. 6.

[11] Idem.

revista *Musicalia*, que en parte cubriría esta importante misión no saldría a la luz hasta 1927, y aquella otra revista, *Bellas Artes*, surgida en 1908 y dirigida por el destacado músico cubano Guillermo Tomás, apenas había sobrevivido por muy poco tiempo. De ahí que la labor de crítica musical de Ponce en Cuba, aun cuando no fuera muy prolija, en un medio de prensa no especializada en materia artística, pero sí permeado de verborreicos y triviales apuntes, sería un llamado al cultivo del verdadero conocimiento musical.

Por otra parte, el desempeño del músico mexicano como pianista, durante su estancia en Cuba, no se redujo a aquellos dos primeros conciertos celebrados en abril de 1915. Durante ese mismo año, y en el mes de agosto, Ponce participaría en el concierto celebrado en el Conservatorio Peyrellade, y que sirviera de despedida al violinista cubano Vicente de la Presa, interpretando sus composiciones, de explícita incorporación de los elementos de la música cubana: *Noches cubanas*, *Plenilunio* y *Rapsodia cubana II*. Tres meses más tarde, en la Sala Espadero, el artista ofrecería un recital donde interpretó obras del repertorio universal, así como de su propia autoría, *Suite cubana*, compuesta por: *Serenata*, *Plenilunio* y *Rapsodia núm. 2*.

Sobre dicho recital, comentaría al día siguiente la prensa de la localidad:

> La noche de ayer se recordará gratamente por mucho tiempo entre los amantes de la buena música, como el instante feliz en que tuvieron realización hermosa, de sonoridad exquisita, a manos del virtuoso pianista Ponce, las piezas más renombradas y más difíciles de inmortales maestros del pentagrama.[...]
>
> Desde temprano, en la amplia terraza iluminada y en el salón contiguo, una concurrencia de las principales familias de la sociedad habanera se había congregado.[...]
>
> El maestro Manuel M. Ponce reunió, en suma, anoche, en torno de su piano, elementos que parecían retraídos de toda manifestación de arte y que atraídos por la fama del joven compositor, rindieron tributo de admiración sentida a su arte exquisito.
>
> Una atención que nada hizo decrecer, mantuvo durante la velada pendiente a la concurrencia de las ágiles manos del maestro Ponce. Contenida la respiración, suspenso el corazón emocionado, únicamente se sentía aletear en el ambiente de la sala, las notas de aquellas concepciones.
>
> Premiadas como fueron la inspiración y diestra maestría del maestro Ponce, nosotros, al unir a los unánimes elogios nuestros aplausos, ¡hemos pensado tanto que esos actos deben repetirse![12]

Días más tarde, el propio poeta mexicano Luis G. Urbina, escribiría:

---

[12] "El Recital del Maestro Ponce", en *El Heraldo de Cuba*, 5 de noviembre de 1915, p. 3.

Yo prefiero en Manuel Ponce al compositor sobre el virtuoso. Pero no puedo menos que sentir intensamente la versión pianística de los grandes maestros. Ponce llega a ellos con religioso respeto. Su técnica irreprochable le permite dominar las dificultades; pero es que, además, su cultura exquisita lo lleva al alma de los músicos, a la revelación psíquica, sin la cual toda obra ejecutada pierde su valor emocional.

Porque Manuel Ponce ha cultivado sin cesar su entendimiento y ha abierto, a los cuatro vientos, las alas de su espíritu. No es, para la ascendente educación de su arte magno, un soñador nada más, un poeta. Es también un investigador, un crítico. Seguro de la agilidad, de la precisión, de la obediencia de sus manos, va al instrumento rebelde, con una larga preparación intelectual.[13]

Asimismo, el 11 de febrero de 1916, y en compañía del destacado músico cubano Alberto Falcón, Ponce ofrecería un interesante concierto de obras originales a dos pianos, interpretando entre otras las *Variaciones* de Schumann, *Suite* de Debussy, *Rondó* de Chopin, y el *Scherzo* de Camille Saint-Saëns.

Tres meses más tarde, y luego de su regreso de Estados Unidos donde también ofreció un concierto, el destacado artista viajó a la ciudad de Cienfuegos, en la región central del país, donde actuó en el teatro María Luisa Casado, con un repertorio de su total autoría.

Este interés de adunar su condición de intérprete y compositor lo mantendría, cuando algunos meses después, en el Ateneo de La Habana, y como parte de la serie organizada y comentada por la revista *Arte*, el destacado músico asumió un programa conformado por sus propias obras. De este modo, aquel 12 de noviembre de 1916, Ponce estrenó en Cuba su *Sonata núm. 1, Preludio y Fuga sobre un tema de Bach, Mazurka num. VII*, el Estudio *núm.* 10 *Alma en primavera, Elegía de la ausencia, Dos pequeños preludios, Rapsodia Cubana núm. 3 y Concierto para piano y orquesta de cuerdas.*

El éxito de aquel concierto, quedaría recogido en la crónica escrita por el poeta y periodista cubano Mariano Brull, y que publicara en la revista literaria *El Fígaro*.

Pocas veces –acaso ninguna de manera tan completa como en el concierto del domingo pasado– al público que se interesa y acude a los espectáculos musicales, le ha sido dable conocer la labor en sus dos aspectos –el de compositor y ejecutante– de un grande y poderoso artista de nuestra raza y de nuestra América. Pocas veces también, el público ha escuchado con tanta devoción y con tanto entusiasmo, obras de tan alta alcurnia musical como las que formaban el programa y, principalmente, los que constituían, por decirlo

[13] Luis G. Urbina. "El recital de Manuel Ponce", en *El Heraldo de Cuba*, 7 de noviembre de 1915, p. 2.

> así, los números más atrayentes: la *Sonata* para piano, la *Rapsodia cubana núm. 3* y el magnífico *Concierto* para piano y orquesta.
>
> Con un programa integrado en su totalidad por obras propias y ejecutado también por él, el artista Ponce se anotó uno de los éxitos más puros y legítimos que artista alguno haya alcanzado entre nosotros, y recibió, como tributo de admiración, el homenaje de simpatía más entusiasta y sincero. Justo homenaje desde luego a quien, como él, es merecedor por sus talentos indiscutibles de los favores no siempre fáciles del triunfo y de la gloria; pues, a sus excelencias de compositor, de poderoso creador de armonías, aduna los dotes nada frecuentes del perfecto ejecutante que, conocedor como el que más de los secretos técnicos de su instrumento, sabe encontrar felices expresiones y modulaciones encantadoras.[14]

Asimismo, en mayo de 1917 y poco antes de su regreso definitivo a México, Manuel M. Ponce, en compañía del violinista Joaquín Molina y el cellista Antonio Mompó, ofreció un concierto en la Sociedad Cristiana de Jóvenes, de La Habana, interpretando su *Trío*, en fa sostenido menor.

La labor pedagógica del músico mexicano tampoco quedó ausente durante su estancia en Cuba. Pocos meses después de su llegada, en diciembre de 1915, Ponce fundó la Academia Beethoven, radicada en la calle Consulado núm. 5, y en donde contaría con la colaboración de los profesores Agustín C. Beltrán (canto), Tomás Rubio (clarinetista) y la destacada violinista mexicana Asunción Sauri de Rubio, quien había sido alumna en París del destacado violinista y compositor cubano José White.

A pesar de la escasa información existente sobre el trabajo desarrollado por Ponce en la Isla, en la esfera de la docencia, pudiera deducirse que aun cuando el intento de la Academia Beethoven apenas alcanzara una efímera vida, no obstante, en un medio cultural donde proliferaban por día los seudoconservatorios particulares, con programas de estudios insulsos y movidos más bien por el interés comercial que por el propiamente artístico, es evidente que el quehacer profesional del maestro mexicano, en este sentido, si no llegó al punto de lograr frutos, al menos, fortaleció las filas de quienes asumían la enseñanza musical con todo rigor y exigencia.

En diciembre de 1916, Manuel Ponce viajó a México en donde permaneció hasta inicios de febrero de 1917. Un accidente ferroviario de leves consecuencias le privaría de estar de regreso en La Habana en el mes de enero cuando, según el programa de la serie de conferencias organizada por la sección de Bellas Artes del Ateneo, el músico debía diser-

---

[14] Mariano Brull. "Manuel Ponce. Notable compositor y pianista americano", en *El Figaro*, 19 de noviembre de 1916, p. 693.

tar sobre *La música de Cuba*. Lamentablemente, esta conferencia –al menos, según consta en los medios de prensa escrita de la época–, no fue reprogramada para su exposición. Sin lugar a dudas, de indiscutible interés hubiera sido el poder contar, para la historia de la música cubana, con la visión crítica y profesional de aquella época, del destacado artista mexicano.

Al regresar definitivamente a su país natal en el mes de junio de ese mismo año, sus vínculos profesionales y de amistad con los músicos cubanos se mantendrían inalterables y, aún más, en los años venideros estas relaciones se incrementaron con figuras tan reveladoras dentro de la cultura musical cubana como las de Alejo Carpentier y Alejandro García Caturla.

De hecho, durante la estancia de Ponce en París y siendo el director de *La Gaceta Musical*, entre los años 1928 y 1929, Carpentier colaboraría estrechamente con él al ocupar el cargo de jefe de redacción de la revista.

Sobre el músico mexicano y aquella etapa, expresaría el intelectual cubano:

> [...]pude asistir a la transformación que se operaba en su personalidad creadora, bajo los consejos de Paul Dukas, que desempeñaba una cátedra de enseñanza superior en la Escuela Normal de Música de París, donde Rolón, Joaquín Rodrigo, y otros músicos de América Latina y de España, asistían a sus cursos. El autor de la mundialmente famosa canción *Estrellita*, llevada a los grandes conciertos por el violinista Jascha Heifetz, lejos de mostrarse satisfecho con la celebridad que habían alcanzado algunas de sus melodías, se consagraba entonces al estudio de las tendencias más avanzadas de la música contemporánea, escribiendo, a modo de ejercicio, unas piezas politonales para instrumentos de cuerdas. Pero, para Manuel M. Ponce, tales prácticas no eran sino juegos destinados a familiarizarlo con técnicas que quería someter a la experiencia propia. Su lirismo se conservaba intacto, si bien sus modos de expresión tendían a ponerse al día.[...] [15]

En efecto, creador de pensamiento inquieto y siempre ávido de aprehender su entorno artístico, el músico mexicano, durante su estancia de 1925 a 1933 en París, emprendió el derrotero estético de la música contemporánea, orientado por el prestigioso compositor y pedagogo francés Paul Dukas. De este modo, Ponce compositor, transitaría por el espíritu neoclásico, abordando el bitonalismo y el politonalismo, e insertando las combinaciones rítmicas del folclor mexicano dentro de las formas clásicas.

---

[15] Alejo Carpentier. "El concierto mexicano", en *El Nacional* (Caracas), 27 de noviembre de 1954. En: *Ese músico que llevo dentro*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980, Tomo II, p. 219.

Esta actitud de asimilación del estilo contemporáneo le permitiría abrir una vez más nuevos puntos de coincidencia con otros compositores cubanos. Por eso, al celebrarse en octubre de 1929 los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos de Barcelona, Ponce compartiría sus relaciones profesionales y de amistad con los dos compositores cubanos que representaron a su país en aquel importante evento: Eduardo Sánchez de Fuentes, definitivamente aferrado a la corriente del nacionalismo que derivara del romanticismo europeo; y Alejandro García Caturla, compositor de avanzada en el quehacer de la música contemporánea en Cuba y quien desde un año antes, recibiendo clases de la también destacada pedagoga francesa Nadia Boulanger, concurriera en más de una ocasión en París, con el músico mexicano.

Sea así que cuando Caturla regresó a Cuba en octubre de 1928, luego de concluidos sus estudios con la Boulanger, halló en Ponce un fiel aliado que desde París, alentaba y contribuía a la promoción de su música, y en general de la música contemporánea latinoamericana.

En una carta del 6 de mayo de 1929, meses antes de su encuentro con el colega mexicano en los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos de la Exposición Internacional de Barcelona, Caturla le expresaría a Ponce:

> Verdadera pena me ha causado lo que me dice respecto de *La Gaceta Musical*; aunque espero que cuando cesen esas causas pasajeras que han producido el cese de su circulación, vuelva otra vez a la vida. Ella es muy necesaria para el intercambio cultural musical entre todos los países de América Latina y las relaciones entre éstos y los países de habla castellana de Europa. Créame que he sentido esto como si fuera Usted.
>
> Ayer terminé de revisar y corregir la primera prueba de la edición de orquesta de las *Danzas*, que tengo en mi poder desde el pasado mes, y de mañana a pasado las enviaré bajo sobre certificado a la casa Senart y me quedo en espera de la segunda prueba que Usted gentilmente ha conseguido que me envíen.
>
> Espero sus noticias sobre los manuscritos que le envié bajo certificado el mes pasado. No puede imaginarse cuánto le agradezco lo que hace por mí y por mi música.[16]

De una generación posterior a la del músico mexicano –Ponce había nacido 24 años antes–, sin embargo, las relaciones de ambos artistas, sumamente respetuosas y solidarias en el marco profesional, con el tiempo irían ganando mayor calidez en el plano personal. Sea que en carta fechada en La Habana, el 17 de febrero de1930, así le diría Alejandro García Caturla a su amigo:

---

[16] Alejandro García Caturla. *Correspondencia*. Edit. Arte y Literatura. La Habana, 1978, pp. 50–51.

Tus noticias sobre mis obras son las primeras epistolares –en serio y consideración– que me llegan.

[...]Encuentro muy atinada tu observación y tan pronto reciba las primeras pruebas de Senart voy a hacerle la parte a que te refieres. Realmente es un necesario puente que hará descansar el cerebro y el intelecto general del oyente. Quisiera agradecerte me escribieras más extensamente sobre mi obra, que me des tu opinión sobre cómo "suena" la orquesta que he hecho a mi obra y recogieras unas cuantas opiniones de las que salieron en los diarios, de poder. [...] Te felicito cordialmente y muy de veras por las buenas noticias que me das sobre tus obras. Adelante, adelante, amigo mío: de nosotros es el mundo.

Mándame para Estados Unidos algunos ejemplares de tus obras sinfónicas y para pequeña orquesta que yo tengo manera muy buena para meterlas allá.[17]

De hecho, es evidente que el vínculo existente entre Manuel M. Ponce y la vida musical cubana no habría de quedar escindido tras su partida de Cuba en 1917. El propósito común de laborar intensamente por el reconocimiento y desarrollo de una identidad musical latinoamericana, la intensa y versátil proyección del intelectual, desenvolviéndose tanto en el quehacer propiamente artístico como en el ejecutivo y de pensamiento teórico, serían nexos muy profundos inmersos dentro de una misma contienda, sin sitio posible para el olvido.

Sin lugar a dudas, la presencia de Ponce en Cuba durante el escaso periodo que residió en este país, significó un paradigma contribuyente a la consolidación de los intentos más lúcidos de encauzar la cultura musical cubana por los derroteros de su más plena identidad.

Ya ausente de Cuba, bien en México o en París, igualmente la relación del artista con los músicos de la Isla y su incansable actividad en favor del desarrollo de la música latinoamericana, darían absoluta afirmación de su permanente presencia en la cultura musical cubana. Su labor promocional, en este sentido, y su propio ejemplo como artista e intelectual, implicarían un punto de apoyo y una confiable retroalimentación para quienes desde Cuba, asumían con el mismo empeño, el reto de llevar hacia delante la cultura musical de la nación.

No es de extrañar, pues, que en marzo de 1940, la Sociedad de Artes y Letras de la Habana le hiciese llegar como muestra de digno reconocimiento a su quehacer, las insignias y diploma de la prestigiosa institución cultural cubana.

Muchos años después, en 1987, el Museo Nacional de la Música de Cuba, no dejaría pasar por alto el 105 aniversario de su nacimiento, y a manera de homenaje y recordatorio dedicaría una sala de exposición al

---

[17] Ibidem, pp. 124 - 125

insigne músico mexicano, ofreciendo, además, un ciclo de conciertos con lo más representativo de su catálogo autoral para piano y guitarra.

Asimismo, la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte de Cuba, incluye dentro del programa de estudios de los intérpretes numerosas obras de este compositor, y en más de una ocasión, guitarristas de la Isla han obtenido lugares destacados en los concursos internacionales que ha convocado México en homenaje al maestro.

Hoy, en este merecido Coloquio Internacional dedicado a su figura, pensamos que era de suma obligación la presencia de Cuba en este evento, más que para aportar datos históricos que hayamos podido desentrañar en nuestras investigaciones sobre el tema, también y sobre todo para, desde la óptica de la cultura musical cubana, reconocer en el hombre y en el artista, la dimensión latinoamericana y universal de Manuel María Ponce.

Bibliografía consultada:

BRULL, Mariano, "Manuel Ponce. Notable compositor y pianista americano", en: revista *El Fígaro*, La Habana: 19 de noviembre de 1916, p. 693

CARPENTIER, Alejo, "El concierto mexicano", *El Nacional*, Caracas, 27 de noviembre de 1954, en: *Ese músico que llevo dentro*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980, Tomo II, p. 219

"El recital del Maestro Ponce", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana, 5 de noviembre de 1915, p.3

GARCÍA CATURLA, Alejandro, *Correspondencia*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978

LEÓN, Carmela de, *Sindo Garay: Memorias de un trovador*, La Habana: Editorial Letras Cubana, 1990, p. 90

"Los conciertos de tres mexicanos insignes", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana: 15 de abril de 1915, p. 12

"Los conciertos de Urbina, Ponce y Valdés Fraga", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana: 16 de abril de 1915, p. 2

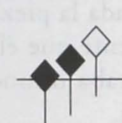
LUGO-VIÑA, Ruy de, "El poeta Urbina, el pianista Ponce y el violinista Valdés Fraga ofrecerán a La Habana un recital de poesía y música", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana: 8 de abril de 1915, pp. 1 y 12

——, "Primer concierto, primer triunfo...", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana, 19 de abril de 1915, pp. 1 y 5

"Luis Urbina, Manuel Ponce, Valdés Fraga. Una fiesta de arte", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana, 7 de abril de 1915, p. 2

/NOTAS/ en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana, 11 de noviembre de 1916, p. 6

——, 8 de enero de 1917, p. 6
——, 4 de febrero de 1917, p. 6
PONCE, Manuel M., "La guerra y la música alemana", en: revista *La reforma social*, La Habana: mayo de 1915
——, "La guerra y la música alemana", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana: 22 de junio de 1915, pp. 6 y 8
——, "Su Majestad el Danzón", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana: 4 de julio de 1915, p. 12
——, "Sindo Garay: Rápsoda popular", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana: 6 de enero de 1916, p. 2
——, "Después de un beso. Comentarios", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana: 8 de enero de 1916, p. 6
——, "Anarquía en nuestra música folklórica", en: revista *Pro Arte Musical*, La Habana, año IV, núm. VIII, 15 de agosto de 1926, pp. 10 y 11
SÁNCHEZ DE FUENTES, Eduardo, *El folklor en la música cubana*, La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1923, p. 115
——, "Manuel M. Ponce", en: revista *El Fígaro*, La Habana: año XXXI, núm. 32, 8 de agosto de 1915, p. 420
——, "Recuerdos de México", en: *Folklorismo*, La Habana: Imprenta Molina y Cía., 1928, pp. 155 y 156
SOCIALES, en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana: 31 de julio de 1915, p. 11
——, 30 de octubre de 1915, p. 5
——, 2 de noviembre de 1915, p. 11
——, 16 de enero de 1916, p. 11
URBINA, Luis G., "El recital de Manuel Ponce", en: *El Heraldo de Cuba*, La Habana: 7 de noviembre de 1915, p.7



Entre "nacionalismo", "regionalismo" y "universalidad". Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920-1921

*Ricardo Pérez Montfort**

Partiendo de un debate sobre la canción *Soñó mi mente loca*, promovido en 1920 por su autor Alfredo Tamayo Marín contra Manuel M. Ponce por el arreglo que éste hizo de la canción en 1912, se examina la creación de identidades y estereotipos nacionales, confrontando las invenciones promovidas desde la autoridad del centro del país con las propuestas regionales reales, las cuales suelen ser menospreciadas y hasta desconocidas por quienes sostienen las tesis centralistas.

The author analyses the debate by Alfredo Tamayo Marín and Manuel M. Ponce in 1920 over the latter's arrangement of the song Soñó mi mente loca *dating from 1912. The article examines the creation of national stereotypes and identities by the authorities of the central region and contrasts them to the authentic regional proposals that tend to be neglected by those holding centralist perpectives.*

En su número del primero de enero de 1921 la revista *México Moderno* publicó un texto un tanto extraño de Manuel M. Ponce titulado "En defensa propia".[1] En dicho artículo el compositor se refería a un par de escritos que "una mano anónima" le había enviado desde Mérida, Yucatán, en los cuales se le acusaba, en primer término, de haber plagiado una canción, y en segundo, de haber hecho un arreglo defectuoso de la misma. La pieza en cuestión era *Soñó mi mente loca...* misma que Ponce había publicado con otras 24 piezas ocho años antes,[2] con una portada que indicaba que se trataba tanto de obras originales como de "arreglos de salón para piano".

En los escritos enviados desde Mérida la paternidad de *Soñó mi mente loca...* era reclamada por "un señor" Tamayo –según lo consignaba el mismo Ponce– y la crítica a su armonización era firmada por otro "señor" D. Cornelio. Por el tono de su defensa, don Manuel parecía

* Investigador del CIESAS/México

[1] *México Moderno,* año I Núm. 6, México, D.F. 1 de enero de 1921. Como epígrafe del mismo texto Ponce reconocía que no era su estilo tratar "asuntos personales" en esas columnas pero "ciertos cargos tan ilógicos como malévolos" le obligaban a hacerlo.

[2] 25 *Canciones Mexicanas*. Enrique Munguía, México D.F. 1912.

particularmente ofendido por estos dos escritos, pues se habían redactado con una pasión que el mismo Ponce definía cono "senil". El reclamo pretendía rendir cuentas ocho años después de publicada la pieza y aun cuando el compositor zacatecano reconocía abiertamente que él no era autor de la misma, todo parecía indicar que consideraba infundado el calificativo de plagiario. Varios fueron sus argumentos.

En primer lugar insistía que "... Nosotros jamás hemos presentado como nuestras las melodías que creemos obra de la masa popular..." En un afán un tanto romántico, si no es que cursi, Ponce identificaba al grupo de canciones mexicanas publicadas entre 1912 y 1913 como su "orfanatorio", mostrando y justificando una noción de nacionalismo cultural muy difundida a principios de los años veinte.

Como parte del proceso de recomposición nacional suscitado con particular denuedo desde los años revolucionarios de 1914 y 1915 los afanes introspectivos fueron conformando diversos lineamientos de renovación social que desembocaron en los nacionalismos políticos, económicos y culturales, una vez que se intentó pacificar al país a partir de 1917-1920.[3] Al tratar de definir al país y a su "pueblo", y de estudiar, explicar y describir sus más diversas y muy propias manifestaciones, el impulso nacionalista unió a políticos y a activistas sociales, pero sobre todo a artistas e intelectuales, con lo que ellos señalaban como la expresión de las mayorías.

La identificación lineal de lo popular, lo mexicano y lo nacional, quedó así en manos de una élite que se fue concentrando en la ciudad de México, en donde estableció múltiples vínculos con el poder económico y político del país. Entre las muchas características que tuvo esa élite sobresalía la de adjudicarse el derecho de sancionar la validez de tal o cual manifestación popular con la pretensión de insertarla en el sentido que iba adquiriendo la construcción de la cultura posrevolucionaria.[4] Por ejemplo, en la contraportada de la revista *El Maestro,* órgano oficial de la recién creada Secretaría de Educación Pública se insistía en que "los espíritus cultos[...] están obligados más que nadie a contribuir con su exquisita penetración a la educación popular, ayudando a los más a entender y sentir lo que ha sido exclusiva ventaja de unos cuantos..."[5]

---

[3] Manuel Gómez Morín, *1915 y otros ensayos*, Editorial JUS, México, 1973, Martín Luis Guzmán, *La querella de México. A orillas del Hudson y Otras Páginas*, Cía. General de Ediciones. S.A. México, 1958, José Vasconcelos, *El desastre, tercera parte de Ulises Criollo* Ed. Botas, México, 1938.

[4] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*, Colmex, México, 1976.

[5] *El Maestro Revista de Cultura Nacional.* Núm.1, México 1921.



Ponce.

De esa manera no fue raro que un espíritu paternalista se apoderara de muchos de los ideales de aquella élite representativa del nacionalismo cultural de los años veinte.

Durante estos años a través del reconocimiento de este pueblo mexicano, masivo, pobre y rural, y de la producción y el apoyo a sus bienes culturales no sólo se podía identificar y unificar al principal sujeto de la acción gubernamental, es decir al pueblo mismo, sino que tal sujeto podría ver y quizá hasta experimentar su propia reivindicación sin que se convirtiera en un estorbo para las pretensiones industrializadoras y de consolidación del grupo gobernante. La diversidad económica, social y política incluso idiosincrática, de las distintas regiones, poblaciones y localidades, sin embargo, tendían a caminar en dirección contraria a la unificación. Ante los ojos de quienes pretendían establecer criterios de identidad y semejanza, una terca diversidad se mostraba sin el menor pudor. Pero esto fue parcialmente reconocido en un principio. La tentación por generar una unidad fue concentrando en cada vez menos los elementos que debían caracterizar los recursos de identidad de cada región, población o localidad.

En esta revaloración de los bienes culturales del pueblo lo que quedaba claro era que "lo popular" era sancionado principalmente por las élites intelectuales y artísticas del país. Ellas se lanzaron a "analizar, juzgar, comentar o psicoanalizar a 'los otros'... y especialmente sus modos de expresar entelequias tales como las sensaciones, las emociones y los sentimientos..."[6] Este reconocimiento, siguiendo el procedimiento de dar finalmente con el deber ser de tal o cual manifestación popular idiosincrática contribuyó no sólo a la invención de tradiciones[7] –tan

---

[6] *Vid.* Irene Vázquez Valle, *La cultura popular vista por las élites (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952*, UNAM, México, 1989.

[7] *Vid.* Eric Hobsbawn y Terence Ranger, *The invention of tradition.* Cambridge University Press, G.B 1983.

caras para el discurso nacionalista– sino al establecimiento o a la consolidación de estereotipos[8] regionales primero y después nacionales, que se propagaron a diestra y siniestra.

Manuel M. Ponce, no fue una excepción, e imbuido por el ambiente, participó desde el espacio musical en diversas vertientes que alimentaron dicho nacionalismo. Como muchos de sus contemporáneos sus propuestas se mantenían a caballo entre los eurocentrismos del porfiriato tardío y los afanes introspectivos de defensa del trabajo de recopilación que le había permitido construir su "orfanatorio" musical. Decía:

> Las melodías anónimas, como chiquillas desvalidas, corren por plazas y barriadas desnudas de armonía, desfiguradas en las bocas de remendones que al compás del martillo que pugna por restaurar unos tacones absurdos las ahogan entre los hipos de su dipsomanía incorregible; entran en las pocilgas donde se las viste con el andrajoso acompañamiento de una guitarra descordada, corren al campo y alegran los caminos polvorientos, en los labios de los trabajadores rústicos acompañan, en fin, en sus alegrías o sus dolores, a la masa anónima que las creó. Nosotros hemos recogido algunas de esas melodías; las hemos limpiado y fijado, hémosles arreglado trajecitos armoniosos –bien modestos por cierto– y, perfumadas con su propia gracia, han invadido los salones y los teatros recibiendo buena acogida por doquiera[...] Nuestro orfanatorio, por lo visto, ha tenido buena suerte. Tan buena suerte ha tenido, que otros colegas han emprendido tarea semejante a la nuestra[...] Las huerfanitas, como es natural siguen siéndolo a pesar del nombre de quien las vistió y arregló[...][9]

Basándose en estos razonamientos el zacatecano argumentaba que no se le podía adjudicar el calificativo de plagiario, ya que él nunca había planteado ser el "padre" de dichas canciones sino sólo su "arreglista". Y

---

[8] El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiestan en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas. Aparecen principalmente en la iconografía –grabados, fotografías, cine– y en la literatura. En parte también se identifican a través del lenguaje hablado y la música; tanto en el vestir como en el comer, en las actividades productivas del lenguaje hablado y la música; tanto en el vestir como en el comer, en las actividades concentrando un determinado "ser" o "deber ser" que se conforma a través de la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográficos, en fin: referencias compartidas y valoradas.

Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tiende por naturaleza a ser hegemónico. Esto es: busca reunir lo válido para la totalidad de un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición o como referencia obligada a la hora de identificar a los miembros de dicho conglomerado. *vid.*, Ricardo Pérez Montfort, "Nacionalismo y estereotipos 1920-1940", en *El Nacional Dominical* núm. 25 año 1, 11 de noviembre de 1990, México.

[9] *México Moderno, op.cit.*

para el caso específico de la autoría popular de *Soñó mi mente loca...* Ponce contó que Julio Pani (hermano de D. Alberto, ex ministro de México en Francia en 1918 y secretario de Relaciones Exteriores en el gabinete del general Alvaro Obregón entre 1921 y 1923) se la había cantado en el año de 1910 y que le había asegurado que se trataba de una canción zacatecana. Seis años después, encontrándose en La Habana, la escritora yucateca Dolores Bolio de Peón[10] le había insistido que se trataba de una canción "de su tierruca".

Aun así el asunto de no haber consignado, en su colección de canciones mexicanas, que se trataba de una melodía de "autor desconocido" no le parecía tan grave a don Manuel. Se preguntaba, no sin cierta falta de modestia, "[...] ¿Acaso Bach, Haydn, Beethoven, Schumamn, Mendelssohn, Brahms, Chopin, Liszt y Grieg, por no citar una docena más, acaso, decimos, escribieron 'autor desconocido' en sus arreglos o transcripciones de melodías populares?" Y remataba con otro argumento que dejaba claro el grado de ofensa que había sentido a la hora de que lo señalaron como plagiario. "[...] Acusar a quien ha escrito un centenar de obras de su propia cosecha de haberse apropiado una melodía de veinte compases, es tan risible como si al dueño de una joyería le acusara un pobre diablo de haberle robado, en mitad de la calle, una piedra falsa..."[11]

Sin embargo el reclamo de Alfredo Tamayo Marín[12] –que ese era el nombre completo del "señor" Tamayo– no era del todo injustificado. Junto con una veintena de músicos y compositores activos en la península yucateca desde fines del siglo pasado, formaba parte de una corriente musical que más que se vinculaba con el área caribeña que con el resto de

---

[10] Llama la atención el poco caso que Ponce le hace a esta insistencia de la poetisa yucateca. Si bien se trataba de una mujer perteneciente a la aristocracia merideña, no por ello debía desconocer las creaciones de la bohemia yucateca de principios de siglo. Su propio romanticismo la acercaba bastante a la lírica de la península de aquel momento *vid. Enciclopedia Yucatense,* TIV. Edición Oficial del Gobierno de Yucatán, México, 1946.

[11] *México Moderno, op cit.*

[12] Nació en Mérida el 28 de febrero de 1888. Entre los 14 y 15 años parece haber compuesto *Soñó mi mente loca...* A los 19 años pensionado por el gobernador Francisco Cantón viajó a México a estudiar en el conservatorio, por lo que no sería raro que ahí estableciera contacto con Manuel M. Ponce. Su afición por la opereta y la zarzuela lo llevaron a vincularse con Esperanza Iris en cuya compañía de teatro trabajó entre 1910 y 1918. Con dicha compañía viajó por buena parte de Sudamérica. Regresó a México a principios de los años veinte y participó en la primera Misión Cultural organizada bajo la égida del ministro de Educación José Vasconcelos. Posteriormente colaboró en el gobierno de Tamaulipas con el Lic. Emilio Portes Gil y en 1950 fue designado Director de Cultura Estética del Estado de Yucatán. *Vid.* Carlos A. Echanóve Trujillo (ed) *Enciclopedia Yucatense* TIV. Gobierno de Yucatán, México, 1944 y Gerónimo Baqueiro Foster, *La canción popular de Yucatán* (1850-1950) Editorial del Magisterio, México, 1970.

la República.[13] Iniciado el siglo XX aquel vínculo trató de reorientarse y tanto miembros de dicha corriente como sus publicaciones pretendieron darse a conocer en la ciudad de México. Quizá la publicación más célebre de música yucateca de ese momento fue el llamado *Cancionero de Chan Cil* que la Imprenta "Gamboa" de Luis Rosado Vega sacara a la luz pública en Mérida en 1909.[14] Chan Cil era el sobrenombre de Gerónimo Baqueiro, figura tutelar de la canción yucateca de fines del siglo pasado y principios de éste. Su fotografía aparecía en la portada de aquella colección de canciones. En dicho cancionero ya figuraba la pieza *Soñó mi mente loca...* con un arreglo, si se quiere un tanto simple, pero correcto. Tal publicación pudo haberse quedado en la península yucateca y no salir a encontrarse con el maestro Ponce, sin embargo tal circunstancia resultaba un tanto extraña porque un colaborador muy cercano, Rubén M. Campos, pareció conocerla desde los últimos años del proceso revolucionario; es decir desde 1919 y 1920.[15] No hay que olvidar que Ponce y Campos dirigieron la *Revista Musical de México* en esos mismos años y resultaría un tanto improbable que no compartieran la información de asuntos que al parecer a ambos les interesaban particularmente, como fueron la identificación y armonización de canciones vernáculas mexicanas. Es más, la misma fotografía de Chan Cil que aparecía en la portada del cancionero yucateco de 1909, aparecería en el interior de uno de los textos imprescindibles de Rubén M. Campos sobre folclor y música mexicana unos cuantos años después.[16] Sin embargo en este sentido a Ponce le quedaría el beneficio de la duda. Difícil de creerlo, pero quizá el músico zacatecano en verdad no conoció tal cancionero.

Pero volvamos a su artículo de 1921. La susceptibilidad de Ponce pareció enfrentarse con mucha mayor animadversión a quien había osado sugerir que el arreglo a la canción de marras era "defectuoso". Es decir el "señor" D. Cornelio. Es probable que se tratara de Cornelio Cárdenas Samada, distinguido compositor yucateco nacido en 1888, especializado en música para teatro y cine,[17] con quien Alfredo Tamayo Marín mantuviera una estrecha amistad. Cambiando el estilo de su alegato, Ponce trató de aniquilar a su crítico, al tal "señor" D. Cornelio, con

[13] Gerónimo Baqueiro Foster, *La canción popular de Yucatán* (1850-1950) Editorial del Magisterio, México, 1970.

[14] *Cancionero*, Imprenta Gamboa de Luis Rosado Vega, Mérida, Yucatán, 1909.

[15] Así lo demuestra en su clásica obra *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)* Talleres Gráficos de la Nación, SEP. México, 1928.

[16] *Ibid.* p.89.

[17] Carlos A. Echanóve Trujillo (ed), *Enciclopedia Yucatense* TIV. Gobierno de Yucatán, México, 1944.

una especie de diálogo en el cual él le hablaba y su contrincante sólo era capaz de ser representado por tres puntos suspensivos. Escribió por ejemplo:

> [...]-Tal vez Ud., D. Cornelio, no ha tropezado con los Nocturnos de Chopin...
>
> - ...
>
> - Se comprende, el aislamiento en que vive la Península. ¡Si hubiera Ud. tropezado alguna vez con los Nocturnos de Chopin!
>
> - ...
>
> - ¿Para qué? Hombre, pues en primer lugar para que Ud. los conociera y después... para que Ud. pudiese comprobar que en las primeras notas de los números 2, 18 y 19, Chopin cometió un error tan grave como el que Ud. señala en nuestro arreglo de "Soñó..." al no prolongar las notas iniciales (anakrusis) para completar los acordes siguientes[...][18]

El alegato continuaba con citas a Liszt a Mendelssohn, a Schumann, a Bach y a Verdi, para concluir con el consejo de que en materia armónica su crítico debía estudiar a los grandes maestros y no "... a los secos y áridos tratados, en cuyas páginas por lo general, corre más petulancia que savia fecunda..." Sin embargo el tono mismo de su alegato vertía la petulancia más hacia sus propios argumentos que el afán de enriquecer aquella polémica.

Finalmente Ponce, para demostrar su rectitud y al mismo tiempo enfatizar la ofensa que le habían causado los escritos enviados desde Mérida, prometió excluir "Soñó mi mente loca..." de las futuras ediciones de sus arreglos.

En general, el tono de esta segunda parte de su "defensa propia" destilaba un particular desprecio hacia lo provinciano vestido con la arrogancia de una erudición que no dejaba de filtrar cierto esnobismo. Pretendiendo un universalismo legitimador de su propio conocimiento musical, Ponce caía en una posición que debilitaba mucho su propio interés por la música vernácula y popular mexicana. Parecía existir una sensación de rechazo por el medio en donde se cultivaban sus "huerfanitas", pero sobre todo por aquel espacio que no coincidía con su propia noción de provincia.

Al igual que muchos otros intelectuales y artistas del momento interesados en la creación de una vertiente cultural "mexicanista", Ponce recurrió a una "invención" de México en la que los valores y las dimen-

---

[18] *México Moderno, op cit.*

[19] Ricardo Pérez Montfort, "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921 - 1937", en *Estampas de nacionalismo popular mexicano.* CIESAS, México, 1994.

siones estereotípicas de Occidente se impusieron sobre el resto de las manifestaciones culturales regionales del país.[19] En la paulatina construcción de lo que sería la representación de una cultura, el Bajío, o si se quiere las expresiones culturales populares de Occidente, tuvieron un peso particular. Aun cuando aparecieron norteños, tehuanas, chinas poblanas, indios tarascos, etc., la designación del baile nacional recayó en el jarabe tapatío y la figura estereotípica masculina se consagró en el charro.

El mismo Ponce, en un escrito previo a la defensa multicitada, había hecho un balance de su contribución al nacionalismo cultural en el que apelaba a las músicas regionales como fuente primordial de su propuesta como compositor y arreglista. Su noción de regionalidad, sin embargo, resultaba bastante limitada y un peso particular se cargaba sobre el Bajío –el mismo origen de la canción "Soñó..." lo atribuyó a esa región, cosa que resultó equivocada–. Pero independientemente de ello, para Ponce parecían existir sólo tres regiones musicales en México: el norte, el Bajío y la costa. No resultaba extraña tal ponderación del Bajío ya que él mismo provenía de ahí, lo mismo que muchos miembros de aquella élite constructora del nacionalismo cultural posrevolucionario. Piénsese tan solo en Ramón López Velarde, Gerardo Murillo, Diego Rivera, Roberto Montenegro, los hermanos Enrique y Gabriel Fernández Ledesma, Rubén M. Campos y tantos más.[20] Para ellos la "mexicanidad" tocaba su propio sentir y saber; y éstos, como es natural, volvían la mirada a su pasado y a su región. La revolución había incorporado al norte y a la costa, pero la vertiente identitaria la seguía dominando el centro-occidente del país. Decía don Manuel en su recuento sobre sus trabajos de recopilación durante las épocas revolucionarias:

> [...]Necesitábase una paciente labor para suavizar asperezas, para descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular, era preciso clasificar las canciones señalando los ritmos, los compases, las modalidades de cada región. Entonces pudo comprobarse que los cantos de norte, de ritmos rápidos y decididos ("La Valentina", "La Adelita", "Trigueña Hermosa", etc.) reflejan el carácter audaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del Bajío ("Marchita el alma", "Soñó mi mente loca" etc.) interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas ("A la orilla de un palmar", "La costeña" etc.) nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales[...][21]

---

[20] Ricardo Pérez Montfort, "Historia, nacionalismo y folklore. 1920-1940. El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos, Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santa Ana" en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, Nueva Epoca. Vol. 1, núm. 2, México D.F. septiembre/diciembre 1994

[21] Manuel M. Ponce, "El Folklore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse" en *Revista Musical de México*, Tomo I, núm. 5, México, D.F. 15 de septiembre de 1919.

Con esta clasificación Ponce caía en una reducción entendible dentro del contexto de la construcción de la "mexicanidad", pero poco justificable en su afán por ampliar el conocimiento de la materia prima popular con la cual se quería trabajar. Él mismo planteaba en el escrito anterior:

> Ante todo debemos estudiar la manera de dar forma a la melodía del pueblo. En los comienzos de la importante evolución en la última década se ha abierto paso en nuestro ambiente artístico, se impuso una armonización sencilla de la melodía popular con el propósito de hacerla accesible a la mayoría de los aficionados. Ahora si queremos evitar la fosilización de los cantos del pueblo, debemos comenzar la obra de verdadero ennoblecimiento, de estilización artística que llegue a elevarlos a la categoría de obra de arte[...] Día vendrá –y nosotros lo deseamos ardientemente– en que aparezca el músico fuerte, el artista representativo de su raza y de su patria que, como Eduardo Grieg en Noruega, realice plenamente la obra para la cual nosotros –modestos obreros– hemos comenzado a reunir el material.[22]

La actitud del maestro Ponce pareció cambiar radicalmente un año después al responder de manera tan airosa a quienes le reclamaron una autoría y un arreglo desde una lejana provincia mexicana. En el caso de la pieza *Soñó mi mente loca...* el maestro parecía darle más crédito a su amigo Pani –también oriundo del Bajío– que al reclamo de un "señor" Tamayo de la península yucateca. La "patria chica" parecía tener más credibilidad que las lejanas tierras –quizás hasta desconocidas–, que solicitando un lugar en la construcción cultural nacional, hacían aspavientos frente a los grandes sancionadores ubicados muy cerca del poder central.

En el fondo quizá se trataba de un dilema que la cultura de este país iba a vivir con particular intensidad en los años subsiguientes: la universalidad *versus* el nacionalismo y éste *versus* los múltiples regionalismos que empezaban a conformar una noción un tanto más amplia y compleja del enorme mosaico cultural mexicano. Lamentablemente el camino escogido por el poder central fue el de la imposición de "una cultura" nacional conformada por una serie de representaciones regionales sancionadas por esa élite autoproclamada como conocedora del lugar que la cultura mexicana debía ocupar en el concierto de la cultura universal. Dicha cultura debía aportar lo que ese poder y esa élite identificaban como mexicano rechazando cualquier injerencia extraña, particularmente aquella que provenía del norte. Con argumentos semejantes a aquellos con los que simplificaban y "unificaban" a la cultura nacional se atrevían a reducir la multiplicidad de las influencias externas. El mismo

---

[22] *Ibid.*

Ponce se lanzó en mayo de 1921 contra la presencia de la música norteamericana en México reduciendo a aquélla a la moda musical de fox y al instrumento conocido desde entonces como batería. A esta última le espetaba el siguiente juicio:

> Dicha batería es de invención yanqui: nunca, ni los más atrasados pobladores de las selvas africanas imaginaron nada más genuinamente salvaje. Silbos, aullidos, ruidos inauditos y percusiones extrañas producen esta indispensable compañera del fox-trot...[23]

Y su visión de la moda musical del momento no dejaba de transpirar cierto conservadurismo patriarcal que parecía querer tender un puente entre los principios nacionalistas del poder posrevolucionario y la nostalgia porfiriana.

Decía:

> [...]Los valses cadenciosos, las danzas lánguidas, los jarabes vernáculos, han cedido el campo al despótico conquistador. En las bodegas de los almacenes de música envejecen las producciones artísticas de Castro, de Villanueva, de Elorduy, de Rosas, de Abundio Martínez... El público que ya los ha olvidado, sólo pide Fox; Fox disfrazados de turcos, de egipcios, de chinos de charros mexicanos ¡pero siempre Fox![...][24]

Y concluía con un argumento que difícilmente se podría tomar en serio, aunque el tono acusaba una convicción un tanto pueril de diferenciación de tipos y estilos musicales. La sentencia moral, el deber ser se manifestaba en todo su esplendor:

> [...]Compuesto de formas viles y ritmos vulgares, el Fox no puede despertar sino sentimientos desprovistos de nobleza y dignidad. No habla a la inteligencia ni al corazón; se dirige únicamente a excitar el deseo del movimiento físico, lo cual, según Bellaigue, es la característica de toda música inferior. Ciertos animales experimentan, también ese deseo de movimiento físico al escuchar determinada música bailable[...][25]

Al igual que en la polémica de aquel "señor" Tamayo con Manuel M. Ponce, las palabras del poder, las del centralismo y las del reconocimiento externo tuvieron y han tenido, un mayor cauce que las de autenticidad, las regiones y la gente común y corriente. Las susceptibilidades de una élite tuvieron la atención necesaria y la capacidad –y aun hoy lo hacen– de imponerse sobre las creaciones locales.

---

[23] Manuel M. Ponce, "S.M. el Fox" en *México Moderno,* año 1. núm. 9, México, 1 de mayo de 1921.

[24] *Ibid.*

[25] *Ibid.*

Para el caso que ahora nos ocupa *Soñó mi mente loca...* nunca más apareció en las subsiguientes ediciones de la obra de Manuel M. Ponce. Quedó como obra de juventud de un compositor regional. Gerónimo Baqueiro Foster la consignaría en 1970 de la siguiente manera:

> La hermosura y sentimiento que Alfredo Tamayo puso en su canción *Soñó* la hicieron mundial. De ella hizo un arreglo especial el maestro Manuel M. Ponce, que fue ampliamente conocido, dando motivo a que se creyera que el autor era Ponce y no Tamayo. Pero el mismo Ponce aclaró el asunto a favor del verdadero autor[...][26]

El maestro zacatecano, con el tiempo, se convertiría, con toda clase de reconocimientos, en uno de los imprescindibles de la historia de la música mexicana del siglo XX. Una vida dedicada a la proyección universal de la creación musical desde México le redituaría como *sine qua non* de las propuestas nacionalistas del acontecer cultural latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Piezas como "Marchita el alma", "A la orilla de un palmar" y "Por ti mi corazón" transcritas, armonizadas, y por lo tanto divulgadas internacionalmente por Ponce, quedarían inscritas en lo que podría considerarse como el repertorio "mexicano" por excelencia.

En cambio, hoy en día, como parte la ironía que invade el ir y venir de la cultura popular de este país, en algún rincón detrás del edificio de la Presidencia Municipal de Mérida, como homenaje que una autoridad local de los años 80 del presente siglo supo hacer a los compositores y trovadores consagrados de la península yucateca, es posible leer –sobre una plataforma de metal y con pintura vinílica–, en un extremo del amplio espacio ocupado por un estacionamiento oficial, los siguientes versos sencillos y románticos de:

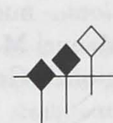
Soñó mi mente loca,
soñó con la ilusión:
soñé besar tu boca,
poseer tu corazón.

Soñé que me querías
como te quiero yo
y que antes morirías
que despreciar mi amor...

Alfredo Tamayo Marín...

---

[26] Gerónimo Baqueiro Foster, *La canción popular de Yucatán (1850-1950)*, Editorial del Magisterio, México, 1970, p. 235.



D'un cahier d'esquisses: Manuel M. Ponce en París, 1925-1933

*Ricardo Miranda**

La estancia parisina de Ponce (1925-1931) es parcialmente reconstruida a partir de una serie de materiales que incluyen críticas y testimonios sobre el autor y su música, una selección de la correspondencia entre Ponce y su esposa Clementine Maurel así como distintos fragmentos autobiográficos en los que el propio compositor recuerda sus encuentros con importantes músicos. Se incluye, además, un comentario sobre un inédito de Ponce para piano compuesto en París y dedicado a Nadia Boulanger, el cual -localizado por el autor- se publica aquí por primera vez.

Ponce's Parisian sojourn (1925-1931) is partially reconstructed from a series of materials which include critical and personal accounts of Ponce and his music, a selection from the composer's personal correspondence with Clementine Maurel -his wife- as well as autobigraphical fragments in which the composer recalls his encounters with important musicians. It further includes a hitherto unknown piano piece by Ponce dedicated to Nadia Boulanger which -after being located by the author- is published here for the first time.

El 25 de mayo de 1925 el buque *Espagne* zarpó de Veracruz con destino a La Habana y Saint Nazaire. Entre sus pasajeros se contaba Manuel M. Ponce quien, en busca de horizontes y experiencias que le permitieran renovar su lenguaje, llegó a París en junio de 1925 para iniciar una segunda residencia en Europa que se extendió hasta febrero de 1933. Aquélla terminaría por ser una época fructífera en todos sentidos, pero al mismo tiempo difícil para el compositor en términos personales. Clementine Maurel, quien había dejado México junto con su esposo, hubo de regresar al país al cabo de dos años para que los pocos recursos al alcance permitieran al músico continuar sus estudios. La situación económica del compositor fue siempre precaria, y muchas veces francamente apurada. Sin embargo, la actitud del artista al preferir dedicarse a su arte y no a trabajar para asegurar algún patrimonio económico se entiende a la perfección. Vivir en París era un sueño que le redituaba enormes ganancias en distintas áreas. Su música comenzaba a escucharse, la Ciudad Luz ofrecía la oportunidad única de estar en contacto con toda una pléyade de colegas compositores, y además, el músico contaba con la asesoría de dos grandes figuras, Paul Dukas y Nadia Boulanger.

* Investigador del CENIDIM

Por supuesto, los resultados de aquella estancia son palpables en un buen número de obras y el efecto benéfico de semejante ambiente se explica por sí mismo. Fue la época en la que Ponce trazó algunas de sus páginas más personales –como las *Miniaturas* para cuarteto de cuerdas, la Sonata en dúo para violín y viola o la llamada Suite bitonal (*Quatre pièces pour piano*)– además de escribir la parte más substancial de su catálogo para guitarra, gracias –en gran medida– a la presencia cercana y constante de Segovia. Aquellos años fueron también los de la más importante empresa editorial en la que el músico mexicano se vio involucrado, la *Gaceta Musical*. Pero, ¿cómo trazar con cierto detalle el acontecer de esos días? Tras la simple aseveración de que el estilo del autor se transforma, enriquece y renueva durante este período hay una serie de razones cuya magnitud puede escapar a primera vista. Por ello, y porque el detalle de ciertas escenas siempre supera en frescura y fuerza a cualquier disquisición posterior, la mejor manera de esbozar ciertos aspectos de la estancia de Ponce en París parece ser la de intentar un *collage* de escritos y testimonios, una serie de apuntes donde cada una de las partes, desiguales en tiempo, alcance o aparente importancia, se liga con las demás y se añade a otros episodios hasta ofrecer una imagen múltiple y enriquecida. En otras palabras, no se trata de demostrar lo que ya es de todos conocido, sino de señalar y detenerse sobre algunas de las influencias y momentos más significativos de la vida de Ponce en París, así como de ampliar la información sobre la vida del compositor durante aquella época crucial.

A pesar de que existen un número considerable de fuentes para estudiar este periodo parisiense, nadie hasta ahora ha intentado responder algunas preguntas importantes. Por ejemplo, ¿qué tanto pudo conocer Ponce de la vanguardia musical? ¿Quienes eran los compositores que frecuentaba?, ¿cómo escuchaban los franceses de entonces la música del compositor mexicano? Algunas de las respuestas se perfilan tras las escenas de este *collage*, mismo que se nutre de varias clases de materiales: fragmentos de la correspondencia del autor con su esposa, la narración de algunos encuentros notables, la voz de Roland Petit en *Musique* y la sutil sonoridad de una pequeña obra inédita: *esquisses* de una misma historia sobre los cuales vale la pena detenerse.

I. Del epistolario parisino de Manuel M. Ponce a Clementine Maurel (I)

16 de enero de 1927: *Ayer vino Andrés* [Segovia] *y me lo llevé a almorzar con* [Mariano] *Brull y Alfonso Reyes a las comidas sabatinas.*

18 de enero de 1927: *El mes entrante termina el trimestre que pagué y yo deseo que el Tríptico* [Chapultepec] *tenga el «visto bueno»* de *«Paulito».*[1]

24 de enero de 1927: *Ahora llego de la École donde Dukas estuvo comentando los* Trois poémes de Lermontow *más de una hora. Me indicó la forma de hacer la orquestación y mostró gran interés por esos trozos «modernistas». Para el jueves próximo llevaré el primer tiempo del Tríptico, del cual estoy haciendo la reducción para piano a 4 manos. Es un trabajo muy laborioso y he escrito hasta por las noches, pues con este mal tiempo sólo he salido a algún concierto y el jueves pasado con Rubén* [Montiel].

28 de enero de 1927: *Ayer toda la mañana a l'École. No tienes idea de lo útil que son para mi estas últimas, pues «Paulito», ayer, al revisar la orquestación de un muchacho polaco muy inteligente, se estuvo dirigiendo a mí en particular haciendo una conferencia notable sobre el arte de orquestar. Ya llegó Carlos del Castillo...*

21 de septiembre de 1927: *No he visto todavía la oficina de la Rue Gramont. Dice Mariano* [Brull] *que es espléndida, amueblada, y con un* concierge *en el* hall *para anunciar a las personas que tengan algún asunto que tratar con el director de la* Gaceta Musical. *Después de la entrevista con Villermoz haré un* rendez-vous *con Pincherle para saber si hay despachos en la Maison de la Musique.*

23 de septiembre: *Ayer tuvimos una entrevista con Villermoz. [...] Charlamos más de una hora, Brull, él y yo, y quedamos de acuerdo en los puntos fundamentales de la orientación que se dará a la Gaceta. La entrevista fue en la oficina de la Rue Gramont que es espléndida y sobriamente amueblada –2 escritorios, sillones, 2 libreros, archiveros, teléfono, sillones, etc.*

24 de septiembre de 1927: *Ayer estuve con Pincherle, en su oficina, y vamos a almorzar juntos el lunes en un restaurante con el Sr. Le Cocq que es el jefe del departamento de propaganda de Pleyel y desea que yo le informe sobre la situación de México, las casas de música, etc. Yo aprovecharé para pedirles el piano que buena falta me hace.*

---

[1] Paul Dukas, también referido como «Polito».

27 de septiembre de 1927: *Hoy fui a las 10 a casa de Pleyel a tratar el asunto del estudio para la Revista. Ya quedó apalabrado.*

29 de septiembre de 1927: *Hasta mañana me traerán el piano, como verás por la adjunta carta a Pincherle.*

2 de octubre de 1927: *Brull, Pacheco,* [Adolfo] *Salazar y yo nos reunimos por las tardes, de 5 y media a siete, para arreglar los asuntos de la Revista.*

6 de octubre de 1927: *Yo he estado muy atareado copiando y corrigiendo el* Tema variado [y Final] *que hoy mando a Schott's. Como Andrés* [Segovia] *lo escribió muy de prisa, estaba algo confuso y con faltas, que me alegro haber corregido pues ya sabes lo desagradable que es encontrarse con las pruebas todas equivocadas. [...]De Amsterdam me enviará Andrés la Sonata y los otros trozos con los cuales haré otro tanto que con las Variaciones. De manera que tengo trabajo para rato.*

7 de octubre de 1927: *Ayer fuimos Mariano, Toño y yo con la Argentina* [Antonia Mercé]. *Imagínate que quiere la música de Kinebombo para estrenarlo el 6 de noviembre. En vista de que no está terminada la orquestación va a comenzar su temporada con otros ballets. De todas maneras hubiera sido imposible montar la obra en 15 días, pues todavía no hay ni decoraciones ni vestuario. ¡Ya te imaginarás como ando de ocupado con el ballet, la «Gaceta», las copias para Schott y las lecciones de Polito!* [2]

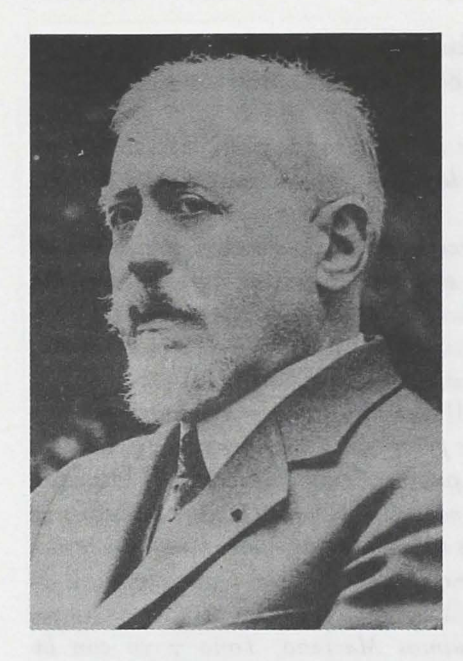
10 de octubre: *Hoy fui a la Escuela Normal que, como te dije, está instalada en un elegante edificio del Boulevard Malesherbes. Polito muy amable conmigo. Estuvo examinando detenidamente el final del Trío.*
[...]Si ves al «viejecito»[3] *dile que a pesar de su silencio obstinado lo quiero y admiro como siempre.*
Mariano vino anoche a verme y estuvimos hablando de nuestros proyectos

14 de octubre de 1927: *Me escribe Andrés de Genève, donde estará*

---

[2] En efecto, Ponce y Mariano Brull trabajaron en *Kinebombo*, un ballet inspirado por Antonia Mercé, «La Argentina». Carlos Pellicer conoció de estos planes –lamentablemente inacabados– y por ello, a la muerte de la bailarina, dedicó a Ponce –amigo y cómplice de su admiración por la Mercé– el poema *Lutos por Antonia Mercé*.

[3] Se refiere a Luis G. Urbina, a quien Clema visitó durante una breve estancia en Madrid.



Fotografía de Paul Dukas dedicada a Ponce.

hasta el 18 que irá a Londres. Nos consiguió la colaboración de Aloys Mooser, uno de los mejores musicógrafos suizos, para nuestra «Gaceta».

16 de octubre de 1927: *Hoy acabo de recibir tu cartita fecha 13 por la que veo saludaste al viejecito lo cual me dio mucho gusto, pues tú sabes cuanto lo estimo y quiero.*

18 de octubre de 1927: *Esta noche se inaugura la Sala Pleyel. Anoche me trajo Mariano un boleto y vamos a ir juntos. El maestro Dukas me dio un articulo para la «Gaceta». Estamos encantados.*

20 de octubre de 1927: *Estamos atareadísimos con el 1er número de la «Gaceta», y haremos lo posible porque aparezca el 15 de noviembre.*

2 de noviembre de 1927: *Por acá, trabajando siempre. Llegó [José] Rolón, recién casado.*

7 de noviembre de 1927: *Sigo asistiendo a mis clases con Dukas. Rolón también va y está encantado. Ya estamos en vísperas de que salga la «Gaceta» y casi todo el día me lo paso trabajando en la máquina [...] En este momento voy a ver a Henri de Curzon y a* [Maurice] *Senart para asuntos de la revista.*

II. "Cabeza poderosa, cabellos negros rizados..." (Encuentros, I)

Leer los diferentes artículos de Ponce que se refieren a su estancia parisina representa –entre muchas otras cosas– el confrontarse con una nómina de autores aparentemente dispar y sorprendente, en la que figuras fundamentales se codean con otras que hoy en día resultan menos familiares. Sobre los famosos –como Igor Stravinski (1882-1971) o Paul Hindemith (1895-1963) (por no hablar de su pasión por otros músicos anteriores encabezados por Debussy)– el autor dejó algunos testimonios escritos en términos elocuentes, elogiosos y precisos. De hecho, Ponce dejó bien claro que Stravinski era para él una figura fundamental:

> Ante todo, Stravinski. Él es para mí el genio, especie de Dios misterioso que nos muestra el secreto de su alma eslava [...] Quien haya seguido la trayectoria parabólica de su inspiración, convendrá en que este monstruo de las músicas celestes es solitario a fuerza de no tener parejo.[4]

También el mexicano reconoció en Arnold Schoenberg (1874-1951) a una figura importante, cuya música e ideas difundió al regresar a su país a pesar de que la estética dodecafonista le fue completamente ajena. Más cercana, en cambio, le pareció la posición de Hindemith, quien

> no se singulariza por la búsqueda de resonancias más o menos inéditas, de extrañas combinaciones de timbres que, en una gran parte de la producción actual, encubre la pobreza de ideas. Por lo contrario, la elocuencia de este compositor es sorprendente: se apodera con facilidad de nuestra atención porque siempre tiene algo que decirnos y nos lo dice de manera tan precisa, sin rodeos ni circunloquios, que acaba por convencernos y algunas veces por encantarnos... .[5]

Estos y muchos otros contactos de primera mano con una amplia variedad de estilos y corrientes permiten asumir que el sustento de una escritura tonal, hasta cierto punto conservadora, por parte del compositor debe considerarse no como una consecuencia del pasado romántico, sino como una decisión con pleno conocimiento de causa. Quizá Ponce pudo haber incursionado por los terrenos en los que Schoenberg, Varése o incluso Stravinski ya habían destacado. Pero hubo otras influencias y

---

[4] Eduardo Avilés Ramírez: "Conversando con el Maestro Manuel Ponce", *El País*, (La Habana) 10 de marzo de 1928.

[5] "El concierto de viola de Hindemith", *Gaceta Musical,* tomo I, núm. 6, (París, 1928) pp. 41-42.

oportunidades para conocer estilos y lenguajes diversos, mismas que al parecer dejaron una marca profunda en el espíritu del compositor, como lo señaló en alguna ocasión:

> Hay quienes hacen música moderna por moda, «por actualismo», porque sienten el imperio de la librea o del uniforme en boga. Yo no. Si la hago es porque mi estilo se modificó sinceramente al entrar en contacto con este nuevo universo de las notas.[...][6]

Gran parte de ese "nuevo universo de las notas" se localiza en la nómina de compositores que Ponce conoció y escuchó. En ella, además de otros nombres famosos como los de Paul Dukas (1865-1935), Manuel de Falla (1876-1946) o Heitor Villa-Lobos (1887-1959), deben incluirse los de autores que –al igual que Ponce– comienzan a ser revalorados en este fin de siglo: el belga Florent Schmitt (1870-1958), el ruso Nicolai Medtner (1880-1951), el ruso-americano Leo Ornstein (1892-) o el italiano Gian Francesco Malipiero (1882-1973). De su contacto con algunos de ellos Ponce dejó una serie de testimonios que permiten una aproximación cercana a ciertos momentos de la vida y pensamiento de estos músicos. Tras ellos es posible adivinar, asimismo, algo de las impresiones e ideas del propio Ponce. Se trata, pues, del relato de una serie de extraordinarios *encuentros*.

* * *

Ayer estuve trabajando en la oficina y como a las cinco llegó Edgard Varèse a buscarme. Ya había estado otras dos veces sin encontrarme. Muy amable, corpulento, cabeza poderosa, cabellos negros rizados. Me invitó para ir a su casa y naturalmente acepté. [...][7]

Varèse, el compositor vanguardista, reúne a sus amigos los martes por la tarde en su casa de la Rue Bourgogne. Un quinto piso. No hay ascensor. Al llegar a la puerta del *appartement*, veo a un hombre gordo que no se atreve a llamar. Es [Acardio] Cotapos, el compositor chileno.

–Dispense usted– me dice –¿aquí vive Varèse?

Le contesto afirmativamente. Entramos. En torno a una mesa, Albert Roussel, Florent Schmitt, Heitor Villa-Lobos y el dueño de la casa examinan una gran partitura –el poema *Amériques* de Varèse– cincuenta y tres renglones en cada página. Tachaduras y correcciones numerosas. Roussel observa plácidamente. Florent Schmitt sonríe con su

[6] Eduardo Avilés Ramírez: Op. cit.

[7] Carta de Manuel M. Ponce a Clementina Maurel, noviembre de 1927.

acostumbrado gesto irónico. Villa–Lobos, delgado, nervioso, con su melena *ala de cuervo* se interesa por las combinaciones sonoras prisioneras en el enrejado de los pentagramas. ¿Cómo sonará eso? Casi se adivina la pregunta en el rostro de los compositores.[8]

Villa-Lobos muy amable conmigo. Me invitó para que fuera a visitarlo. Todo el mundo me conocía de nombre a través de Segovia o de la *Gaceta*.[9]

III. Marc Pincherle
(Historias, I)

No parece caber mayor duda sobre el hecho de que Marc Pincherle habrá sido el instigador de un pequeño artículo aparecido en *Musique* sobre los compositores Pedro Humberto Allende, Alfonso Broqua y Manuel María Ponce en abril de 1929. Pincherle –*Lègion d'honneur*, editor en jefe de *Musique*, presidente fundador de la Académie Charles Cros y presidente de la Societé Française de Musicologie[10]– fue un entusiasta de la música latinoamericana que por diversas razones hacía sentir su fuerza en la Ciudad Luz al finalizar la década de los veinte. Era, además, amigo de Andrés Segovia, lo cual lo convirtió por extensión en amigo de Ponce. "Ambos (Segovia y Ponce), el violonchelista André Huvelin, el joven compositor ruso Julien Krein y yo –recuerda Pincherle– formamos un pequeño círculo de íntimos, fuera del cual Ponce escasamente veía a otras personas, salvo a algunos compatriotas". En efecto, el músico solía pasar la mayor parte de su tiempo dedicado a componer y sus amistades parisinas no eran muchas más. Algunos domingos era invitado a comer a casa de Alfonso Reyes. Con *Pépe el fenómeno* [José Rolón] se veía cada semana, pues ambos asistieron a las mismas clases entre 1927 y 1929. Y durante algún tiempo –cuando un respiro se hacía más que indispensable– Ponce y *Ta Tigrasse* [Ignacio González Esperón, *Tata Nacho*] se escabullían hacia algún billar para *echar* una o dos partidas.

Pincherle fue, en efecto, uno de los pocos personajes admitidos al grupo de íntimos de Ponce. Ello le permitió captar lo cotidiano de la vida del compositor en un recuerdo que vale la pena citar *in extenso*:

---

[8] [Jus] Tina Vasconcelos: "Hablando con el Maestro Manuel M. Ponce" (artículo s.d. El Universal?, 1933, Acervo Manuel M. Ponce).

[9] Carta de Manuel M. Ponce a Clementina Maurel, noviembre de 1927.

[10] Otro importante cargo de Pincherle fue el de corresponsal en Francia de *Cultura Musical*.

> En 1925 obtiene una licencia[11] de seis meses para volver a Europa. Reside en París. La licencia expira y es renovada. Pero el artista, consciente de todo lo que aún le queda por ver y por aprender, renuncia a sus empleos para quedarse en París, donde permanecerá hasta 1933[...]
>
> Como había renunciado a sus sueldos, vivía con una sencillez que le encantaba, instalado como estudiante con su joven esposa[...] En una casa de huéspedes de la Avenida Mac Mahon y, después, en un apartamientito que encontró en la Avenida Emile Zolà, trabajaba con una serenidad que la ofensiva de innumerables aparatos receptores de radio, más agresivos entonces que hoy en día, lograba apenas perturbar. Pero lo principal de su actividad era la asistencia asidua a los cursos de Paul Dukas, al que admiraba de tiempo atrás y a quien fue a pedir consejos con entera sencillez. Sin duda, cualquier testigo que no estuviese en antecedentes no hubiera sospechado que aquel oyente silencioso y reservado era ya un maestro, dueño de una sólida técnica y provisto de una obra importante que hacía de él una autoridad en gran parte de la América Latina...[12]

La amistad de Pincherle con el mexicano, su posición como jefe de redacción de *Musique*, la relación que lo unía a Dukas y también el apoyo que dio a la fundación de la *Gaceta Musical* en su calidad de Director artístico de la Société Pleyel, son circunstancias que permiten suponer que el musicólogo francés abrió para su colega Roland Petit las puertas de aquella habitación de la avenida Mac Mahon. Gracias a ello se publicó uno de los mejores artículos escritos en Francia sobre Ponce.

IV. Roland Petit à l'Avenue Mac Mahon (I)

Ha de reconocerse en Raymond Petit un mérito insoslayable: haber sido el primero en inquietarse lo suficiente –no sólo por la obra de Ponce, sino también por la de otros latinoamericanos residentes en París– para perseguir a la música americana y sus autores por todo París.

"Trois musiciens hispanoaméricains, Allende-Broqua-Ponce", es un artículo extraordinario por varias razones y a pesar de su eurocentrismo desmedido. Dos de ellas, fundamentales, fueron la sensibilidad auditiva de Petit –capaz de entender de manera inmediata mucho de los alcances de Ponce y su obra– y su dedicación al examinar las partituras del mexicano. El trabajo no fue resultado de una breve charla ni mucho menos. Con toda seguridad, Petit revisó varias partituras, escuchó lo más que pudo, entrevistó al autor hasta conocer algo de sus obras pasadas y

---

[11] De la Secretaría de Educación Pública.

[12] Marc Pincherle: "A la memoria de Manuel M. Ponce" (París, 24 de abril de 1950), en *Nuestra música*, México, año V, núm. 18, 1950, p.161.

futuras y por último, un tanto sorprendido, se explicó a sí mismo –y también a sus lectores– el fenómeno estético de Ponce y sus colegas en curiosos pero acertados términos: "elegante faureismo", "*stravinskismo* instintivo"... Sin embargo Petit también fue lo suficientemente precavido para no insistir sobre lo exótico de estos compositores y sus orígenes, sino por el contrario, para reconocer y predecir que de la mezcla de las sonoridades modernas con las que entonces experimentaban con "el eco de sus antiguas tradiciones" surgiría la aportación de "una nota preciosa y novedosa al edificio de la civilización actual". En suma, el artículo cobra especial interés porque examina con tino algunas facetas de la producción de Ponce y también porque gracias a él es posible saber cómo se escuchó al músico mexicano en el París de aquellos años:

¡Estudiar en su conjunto el arte musical de América Latina será una empresa de complejidad temible! Tantas corrientes están representadas, desde el faureismo *elegante hasta el* italianismo *de ciertos compositores argentinos o uruguayos o el* stravinskismo *instintivo de ciertos jóvenes cubanos... Sobra decir que los artistas originarios de centros tan diversos y lejanos entre sí son muy diferentes. Pero a la vez hay ciertos elementos comunes entre ellos. Para empezar, su finura, su distinción, lo mismo que un sentido armónico de los más refinados y desarrollados.*

Ponce posee un sentido exquisito de la modulación; recientemente ha terminado una sonata para guitarra dedicada a la memoria de Schubert donde parece recuperar de la manera más cómoda el sentido modulatorio tan particular del maestro de Viena.

La guitarra ha jugado un papel importantísimo en la evolución de estos músicos. Para empezar, en el establecimiento progresivo de sus respectivos lenguajes armónicos. Podría decirse que se descubrieron de verdad a sí mismos el día que atendieron al espíritu profundo de las armonías generadas naturalmente por las seis cuerdas, armonías que fueron asimiladas de manera diversa, cada uno según su propio genio.

Y especialmente para Ponce y Broqua, no sólo el instrumento, sino los virtuosos del mismo jugaron un papel fundamental en este destino. Fue Segovia quien, viajando por México, pidió a Ponce que le escribiera una Sonatina, misma que le significó un verdadero éxito; fue él quien presionó al compositor para regresar a Europa, lo que no hacía desde la época en que trabajó la composición en Bolonia y el piano en Berlín. Es en Europa donde Ponce encuentra a Paul Dukas cuya inteligencia comprensiva le ayuda a descubrir el camino a seguir; es en Europa donde compone una serie de obras en las que el progreso es constante: una Sonata para guitarra y clavecín en la que frente a frente se alían y se oponen las dos órdenes de

la sonoridad de las cuerdas pulsadas de distinta manera de estos instrumentos; un Concierto para guitarra y pequeña orquesta cuyo Andante encierra uno de los mejores temas de espíritu popular[...]; es en París, por último, donde funda y dirige la valiente revista Gaceta Musical *que es la única en lengua española dedicada a la buena lidia por el arte musical.*

Otro de los elementos comunes de los artistas que nos ocupan es, sobre todo al comienzo de sus carreras, un cierto impresionismo... Un tríptico sinfónico escrito por Ponce en su juventud describe los diferentes aspectos, conforme pasan las horas del día, de un bosque de los alrededores de México, el de Chapultepec. Recién llegado a París esbozó algunos pequeños cuadros para piano que describían una barca en el Sena, la iglesia de Saint Séverin, etc.[13]

Pero el punto capital a estudiar en lo que concierne a estos músicos es su relación con el arte popular de sus países. Están convencidos de que pueden ser profundamente nacionales sin inspirarse en el folklore, y han hecho bien en constatar que el trabajo es uno de las mejores medios para aprehender el alma profunda de un país. Es inútil insistir sobre la riqueza y la variedad extrema del folklore de doble origen: autóctono e ibérico, de contrastes inmensos que van de las altas planicies mexicanas a la tierra del fuego. Pero la inmensa dificultad reside en el uso, dentro del marco de nuestra música «civilizada», de estos materiales que son por demás heterogéneos. Vaciarlos a los moldes consagrados –poemas sinfónicos, sinfonías– está bien; buscarles formas que se les puedan adaptar de manera más estricta o crearlas, mediante nuevos medios, es aun mejor; y ésta pudiera ser una de las vías verdaderamente fecundas que se abren actualmente frente a los compositores de la América del sur.[14]

V. "De color azul eléctrico..." (Encuentros, II)

"Ayer por la tarde visité a Villa-Lobos en su vivienda, situada en el número 11 de la Plaza Saint Michel, cerca de la célebre fuente del arcángel. [...] Arturo Rubinstein me había dicho pocos días antes: –Dígale a Villa-Lobos que lo saludo cordialmente. Usted sabe que hace diez años Villa-Lobos era un obscuro músico de cine en Río. Yo lo descubrí y aquí lo tiene usted en París, haciendo su camino...

---

[13] Estas piezas están aparentemente perdidas. Sin embargo, es muy probable que la pieza dedicada a describir la iglesia gótica de Saint Severin sea el *Lent* localizado en la Biblioteca Nacional de París y que se edita aquí por vez primera (Cfr. sección Partituras).

[14] Extractos tomados de Raymond Petit: "Trois musiciens hispanoaméricains, Allende-Broqua-Ponce", Musique, revue mensuelle de critique d'histoire, d'estetique et de informations musicales, año II, núm 7, París, 15 de abril de 1929, pp. 844-852.

La decoración del saloncito de Villa-Lobos es cubista, de color azul eléctrico, bien armonizada con el ambiente que crea el compositor. Villa-Lobos me presenta a Tomás Terán y a François Gaillard. Hay otras personas[15] y, entre ellas, algunas damas que fuman sin descanso.

[...]Un barítono canta romanzas que serenan la atmósfera y el pianista Terán con dedos de acero lucha con el *Rudepoema*. Esta pieza termina con varios puñetazos aplicados con mano cerrada a las notas más graves del piano...

[...]Cae la tarde. Villa-Lobos habla un pintoresco francés salpicado de palabras portuguesas y españolas. Es, indudablemente, el genio musical latinoamericano.

«Choros– me explica, –quiere decir *lloros*. Es una forma expresiva del sentimiento popular. Especie de Serenatas...»

¿Por qué habrá escrito Florent Schmitt en su folletín de *Le Témps* estas palabras a propósito de Villa-Lobos: «...su música será siempre salvaje por los siglos de los siglos. Amen?»

El irónico maestro, que admira a Villa-Lobos, ¿no habrá querido hacerle con esas palabras, el mejor elogio de su obra?"[16]

VI. Del epistolario parisino de Manuel M. Ponce a Clementine Maurel (II)

30 de octubre de 1929: *Ayer fui al concierto de la Sala Pleyel. Me encontré a Pincherle y entré «de gorra».*

18 de diciembre: *Ayer terminé la obra para Segovia. Del pequeño tema que me envió salieron: un preludio, 15 variaciones y una fuga. Se titulará* Prélude, Variations et Fugue sur le thème des «Foliés d'Espagne». *Es una obra que puede llenar una parte de un programa. Andrés sólo conoce seis variaciones. Mañana le enviaré el resto. Me escribe una carta cariñosísima. Ya lo conoces. Creo que la «fuga» le gustará. Esta mañana se la llevé a Polito y le hizo tantos elogios que yo estaba mortificado.*

---

[15] Tales como Leopold Stokowski, Oskar Fried, Henri Prunières, Alejo Carpentier, Edgar Varèse y José Rolón, gracias a cuyos recuerdos de esa misma tarde conocemos más sobre la nómina de invitados. La versión de Rolón puede leerse en el artículo "Sobre música americana". Cfr. Ricardo Miranda. *El sonido de lo propio. José Rolón* (1876-1945) vol. I, México, CENIDIM, 1994, pp. 72-74.

[16] "Sobre Villa-Lobos", *Cultura Musical*, año 1, núm. 2, (México, diciembre de 1936) pp. 20 y 21.

1 de febrero de 1930: *Te envío de todos modos los tres trozos para canto y orquesta, por si los necesitas. Si tienes oportunidad, ensáyalos, para que me digas cómo suenan.*

A Carlitos Chávez, recomiéndale que saque las particellas [Candelario] *Huízar que es muy cuidadoso y muy buen músico.*[17]

13 de febrero: *He decidido suspender las clases de la École Normale porque me presentaron una cuenta de ¡dos mil cien francos! Imagínate el sofocón. Por fin arreglé que sólo fueran 1623 de los cuales di un abono de 700.*

20 de febrero: *Naturalmente que suspendí la clase pero iré a saludar al Maestro Dukas al final de sus lecciones, una vez por semana.*

25 de febrero (Carta de Paul Dukas a Ponce)[18]: "Estoy sinceramente entristecido de conocer las razones que le hacen abandonar mi curso temporalmente[...] Considero que los pocos consejos que puedo darle se dirigen más a un colega que a un alumno. Usted me hará más falta como oyente que lo que usted pueda extrañarme como profesor. Pero piense bien que, en lo que a mí concierne, mi clase estará siempre cordialmente abierta como si fuera su propia casa"

12 de marzo: *Creo que te envié copia de la carta de Monsieur Dukas a propósito de mi separación de la École. El domingo –como era natural– lo vi en el concierto y nuevamente le di las gracias por su carta y le dije que seguiré en su clase como oyente, según arreglo con Mangeot*[19]. *"Vous viendrez comme un ami", me dijo. "C'est gentil ça, n'est-ce-pas?"*

18 de marzo: *Necesitamos un comprobante de que la edición De la Peña-Gil Hermanos de la* Estrellita *es posterior a la de Wagner, hecha en 1914* [...] *Creo que Alberto de la Peña tiene un pequeño almacén de*

[17] Ponce se refiere a su versión para orquesta de los *Tres poemas de Tagore*, ciclo que fue interpretado durante febrero de 1930 en una serie de conciertos extraordinarios de la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Chávez con Clementine Maurel en el papel solista.

[18] Esta misiva –enviada por Dukas a Ponce a propósito de sus deudas con la École Normale– fue transcrita por el propio Ponce en su carta enviada a Clementine Maurel en la fecha señalada.

[19] Auguste Mangeot, director de la École Normale de Musique.

pianos[...] Háblale y pídele de mi parte (sin decirle para qué) una carta en la que me diga la fecha en que se hizo la edición de Estrellita *en su casa, que fue a mi regreso de La Habana, creo que en 1918. Dile que mucho le agradeceré me facilite la factura o alguna carta de la casa Zimmermann que, según recuerdo, grabó la* Estrellita, *para comprobar que esa edición es posterior a la de Wagner & Levien.*

6 de abril: *Decidí dejar el pequeño estudio por el que pagaba 150 francos desde luego [...] En cuanto a la École Normale, asisto como* auditeur *y pago 117 francos en lugar de 234. Polito encantado con mi decisión, así como los compañeros.*

15 de junio: *Ayer recibí la carta de Carlos Chávez[...] he decidido escribir a Carlos felicitándole por su iniciativa encaminada a lograr lo que durante tantos años yo he ambicionado: conocer positivamente nuestro acervo de cantos indígenas y fijar, de una buena vez, si queda algo del folklore musical azteca. Pero en las actuales condiciones, mi esfuerzo pro-México está en Europa todavía. Sobre todo (y hablemos francamente) no creo justo que después de lo que yo he trabajado por la estilización de nuestra música no se me ofrece nada en concreto, mientras que a tantos otros se les dan todas las facilidades... ¡para que no hagan nada!*[20]

He resuelto, pues, que regreses cuando tú quieras.

[...]Vi a Senart. Ya se están editando los trozos de piano y los Preludios de cello. La otra noche los tocamos [André] *Huvelin y yo. Resultan* épatantes.

VII. Un abrazo
(Encuentros, III)

El lunes pasado me invitó el maestro Dukas para saludar a [Manuel de] *Falla, que tenía cita con él a medio día en la École. Lo encontramos en la biblioteca, pues parece que no tuvo fuerzas para subir a la clase de Polito. Está Falla notablemente envejecido: extremadamente flaco, el color cetri-*

---

[20] Durante los primeros meses de 1930 y a consecuencia de su precaria situación económica Ponce buscó regresar a México para ocuparse de un amplio estudio del folclor. Solicitó el apoyo de Carlos Chávez, pues creía que una comisión para tal propósito –cuyo producto se reflejaría en la edición de un *Cancionero mexicano*– le permitiría establecerse en México de nueva cuenta. Después de varias semanas de espera, la respuesta que recibió de Chávez no parece haber sido muy halagadora como se desprende de los comentarios que Ponce hizo a Clema sobre este asunto.

no, nervioso en extremo. Nos dijo que había sufrido una crisis nerviosa tan horrible que, durante medio minuto creyó morirse o volverse loco, sin lograr mover ni un dedo. Parece que durante los meses de la Exposición de Sevilla, recibía diariamente a personas que lo iban a ver como "una curiosidad" de Granada. Esto, y sus trabajos, lo agotaron en forma alarmante. Ahora tiene prohibido recibir visitas y escribir cartas. "Felizmente, –me dice en español– el doctor me permite escribir, durante dos horas al día, mis partituras. ¿Qué haría yo sin ese consuelo?"

La entrevista fue conmovedora: cuando entramos Polito y yo, Falla abrazó y besó al maestro, con profunda emoción. Al lado de Falla, el maestro Dukas parecía un joven de veinte años.[21]

VIII. Roland Petit à l'Avenue Mac Mahon (II)

En México, la música indígena ha desaparecido casi por completo. Los indígenas cantan melodías puramente españolas. Ponce ha publicado un número considerable donde hay algunas exquisitas como Las mañanitas, *especie de serenata matinal para un día de aniversario, o* La pajarera, *la canción de la vendedora de pájaros. Pero él no sólo ha querido ceñirse al folklore «blanco», si se me permite la expresión; también hay una música de origen negro, aquélla de ciertas danzas de Cuba, que ha tomado prestada para los motivos de una de sus obras recientes más llena de sabor y más colorida, un ballet que un día de estos nos revelará «l'Argentina».*[22]

Los hijos de esa tierra no han olvidado a la madre lejana de su raza (Allende, por ejemplo ha escrito un «Himno a España») ni tampoco han olvidado el pasado (Ponce ha escrito, entre otras obras recientes, una Suite para trío de cuerdas al estilo antiguo que denota una bien lograda perfección), pero tienen todos los elementos en sus manos, incluyendo el eco de antiguas tradiciones, para aportar una nota preciosa y nueva al edificio de la civilización actual, que debe ser mundial y no limitada a ciertos puntos del orbe. Sus primeras realizaciones nos dan la más grande esperanza en este sentido.

Cuánto quisiera analizar mejor la obra de Broqua, Allende y Ponce. El último de una traza más aristocrática, el segundo proveedor de un encanto discreto y nostálgico, el primero menos refinado quizá, pero por ello más perturbador. Entre las obras que lamento no haber estudiado con más detalle podría citar el Cuarteto de cuerdas (editado por Maurice

---

[21] Carta a Clementine Maurel, 27 de marzo de 1930.

[22] Sobre *Kinebombo* véase nota núm. 2.

Senart) o los Preludios *de Ponce que son de una rara seguridad técnica, de una profunda y novedosa sensibilidad armónica...*

Sí, todas estas obras nos dan plena confianza en el nacimiento de una escuela musical que se cuenta entre aquellas cuyo desarrollo debe seguirse con la mayor confianza e interés.[23]

IX. "Con aire de modesto empleado de ministerio..." (Encuentros, IV)

Al verle pasar por la calle –como le vi un día al cruzar la Avenida Wagram– nadie podría suponer que ese viejecito con aire de modesto empleado de ministerio –estatura mediana, traje y sombrero color oscuro, nevados el bigote y la barbilla en punta, cartera de piel bajo el brazo– fuese el autor del *Apprenti Sorcier*. Y, sin embargo, nada más exacto. El luminoso espíritu de Paul Dukas está encerrado en una figura humana sin especial relieve. Sólo en la mirada penetrante hay, a veces, fulgores que descubren el ardiente temperamento que creó *Ariane*.

Ajeno a las vanidades exteriores, un solo signo traiciona su modestia: la roseta de la Legión de Honor que florece bajo el hojal de su solapa. Vigoroso, a pesar de sus sesenta años bien cumplidos, no demuestra en su aspecto un tanto macizo, signo alguno de senil decadencia. Sus manos se mantienen firmes y sus dedos ágiles sobre el teclado y soporta sin fatiga el trabajo que le ocasionan las lecciones de la École Normale de Musique, durante las cuales habla incesantemente. Como único reposo, al final de cada lección, mientras los alumnos se despiden de él estrechándole cariñosamente la mano, enciende un cigarrillo que saborea con delicia y cuyas efímeras espirales azuladas se desvanecen al mismo tiempo que los últimos comentarios sobre la vida o la obra de algún compositor. Después sale de su clase y su voz se pierde en los pasillos "Bach..., Beethoven..., Mozart..., Mozart..., Mozart..."

***

Dijérase un hábil y paciente obrero que desmontase las complicadas y pequeñas piezas de un reloj, al verle desmenuzar los acordes y separar las notas que los integran para estudiar su función total dentro de cada frase melódica. Parco en elogios, un "no está mal" que salía de sus labios tenía más valor que todo un artículo admirativo de los que se leen a diario en los periódicos.... Lo que no toleraba era la ignorancia. No creía en los

[23] Raymond Petit: *op.cit.*

genios que desconocen el contrapunto... "Para el compositor que no es genial, existe un lenguaje accesible a todo el mundo, por medio del cual puede decir su mensaje".[24]

X. Un regalo
(Historias, II)

Durante finales de abril de 1928 los alumnos de la clase de composición de Paul Dukas tomaron un común y sensato acuerdo: entre todos harían un regalo a Mademoiselle Boulanger en agradecimiento por las clases de armonía que les había impartido. Lejos de adquirir algún objeto inútil, decidieron simplemente comprar un pequeño cuaderno en cuyas páginas cada uno fue anotando una pequeña composición. Formaron así un ramillete de pequeñas obras y escribieron en la primera página un título simple, mas no por ello carente de significado y emoción: *Hommage des elèves de la classe de Paul Dukas à Nadia Boulanger*.

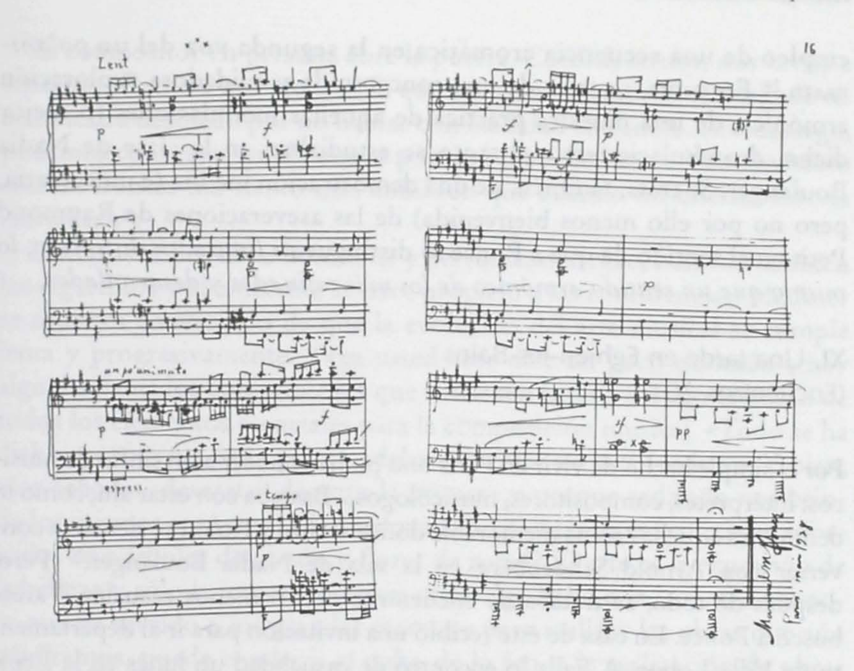
El manuscrito es precioso por más de una razón. La historia de su origen y de las personalidades que en él convergen lo ubican en las categorías de lo histórico y lo extraordinario. Las firmas que contiene hacen de este cuaderno un documento significativo para la historia musical de Rumania, Bulgaria, España y México. Más, quizá, para este último país por estar representado doble vez: con *Epigrama* –la breve y concentrada canción de José Rolón con texto de Ronaldo de Carvalho– y con una pieza para piano, sin título, de Ponce. Las otras obras –para piano o voz y piano– son *Berceuse de printemps* de Joaquín Rodrigo (1901-), *Gavotte* de Lyubomir Pipkov (1904-1974), *Poème pour l'interieur* de Tudor Ciortea (1903-) (texto de Maurice Maeterlinck) y un *Prélude* de Romeo Alexandresco.[25]

El breve regalo de Ponce –que aquí se edita por vez primera– sorprende inmediatamente pues se trata de una miniatura en todos sentidos. En dieciocho compases el compositor hace alarde de su afamado pianismo y la brevedad no le impide desarrollar una singular idea, cuya textura atraviesa una serie de contrastes. Pero lo que más llama la atención es la armonía. El acorde inicial re sostenido menor parece ante todo un simple pretexto, un mero punto de partida –no por ello exento de personalidad

---

[24] Manuel M. Ponce: "Paul Dukas", *Nuevos escritos musicales*, México, Editorial Stylo, 1948, p. 170.

[25] *Hommage des elèves de la classe de Paul Dukas à Nadia Boulanger,* (París, mayo de 1928) Bibliothèque Nationale, Paris [ms. 19732, Mel.20]. Agradezco a mi buen amigo parisino Patrick England su ayuda para obtener una copia de esta partitura.



El holográfo de Ponce.

gracias a su color particular– que le permite al autor un despliegue cromático lleno de *aparentes* sutilezas. Por ejemplo, a escasos tres compases del comienzo ya hay una llamativa yuxtaposición de dos acordes (uno menor y otro disminuido) sobre el mismo bajo (do#):



Pero ello no es sino consecuencia del sorprendente abrir y cerrar de re sostenido en el transcurso de la obra, y cuya prolongación se sostiene gracias a una bien llevada trama contrapuntística, misma que –por otra parte– posee elementos bien identificados con el estilo de Ponce como el

empleo de una secuencia cromática en la segunda voz del un *po'animato*.[26] En suma, se trata de una concentrada y cuidadosa exploración armónica, de una muestra práctica de aquellas modulaciones (o mejor dicho, deambulaciones) que tanto se estudiaban en la clase de Nadia Boulanger. Se trata, también, de una demostración inédita (e innecesaria, pero no por ello menos bienvenida) de las aseveraciones de Raymond Petit en el sentido de que a Ponce lo distingue *su finura, su distinción, lo mismo que un sentido armónico de los más refinados y desarrollados.*

XI. Una tarde en Eghien-les-Bains
(Encuentros, V)

Por el simple hecho de vivir en París uno podía conocer a un sinfín de músicos: intérpretes, compositores, musicólogos... Bastaba con estar ahí, como lo demuestra aquella escena memorable donde Ponce y Rolón se sientan a conversar con Arnold Schoenberg en la sala de Nadia Boulanger.[27] Pero, después de todo, se trataba de encuentros más o menos casuales. Varèse buscó a Ponce. En casa de éste recibió una invitación para ir al departamento de Villa-Lobos. A Falla lo encontró de casualidad un lunes en la École Normale, a Schoenberg un jueves en la casa de Nadia Boulanger...

Precisamente por no ser casual, el siguiente encuentro llama la atención. El único de sus días parisinos en el que Ponce parece haber dicho "hoy voy a conocer a tal o cual compositor", salió de su apartamento en la Avenue Emile Zolà y acompañado por Clema tomó el tren hasta una de las aldeas cercanas a la capital francesa con el propósito de quitarse una duda que Arthur Rubinstein le había sembrado cinco años antes, al desmenuzar algunas partituras al piano para deleite del propio Ponce: ¿quién era Nicolai Karlovich Médtner?

***

Algunos días después, no lejos de París, en Eghien-les-Bains, una tarde subíamos Clema y yo la empinada callecita de las Termas, en busca de la casa número 35 donde el maestro ruso nos esperaba. Una lluvia fina y glacial caía sobre el pueblo casi desierto.

---

[26] Un ejemplo famoso de este proceder se localiza en el tratamiento del tema (*Acuérdate de mí...*) en la sección intermedia de la *Balada Mexicana*.

[27] "Fui con Manolo [Manuel M. Ponce] a la reunión de Nadia Boulanger. Conocimos ahí a Schoenberg y charlamos largamente con él sobre sus ideas atonales. No puedes imaginarte con que espíritu de modestia increíble confiesa él mismo no estar al abrigo de incertidumbres y contradicciones. ¡Es un gran tipo!" (Cit. en Mariluisa Rolón: *Testimonio sobre José Rolón*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, [Cuadernos de música, 3] pp. 19-20.)

El compositor en persona abre la puerta. Cordial, atento, nos invita a sentarnos frente a una mesa en la que ya está preparado el servicio de té. Se muestra desolado por no hablar con facilidad el francés. Sin embargo, podemos conversar ampliamente porque –dice Médtner– "cuando hablo con un francés me siento más cohibido que cuando mi interlocutor es extranjero".

Las tazas se llenan de humeante y perfumado té ruso, humean también los cigarrillos y el ambiente se hace propicio a las confidencias. Médtner se muestra convencido de que la evolución del arte musical se cumple lenta y progresivamente. "Vea usted –me dice un poco exaltado–, hay algunos llamados compositores que sostienen la tesis del agotamiento de todos los elementos esenciales para la composición musical. «Todo se ha dicho» –repiten a cada paso; –«debemos crear un arte inédito». Y bien, esos señores ¿desearían destruir la primavera porque cada año nos brinda los mismos encantos? ¿Se conformarían con jardines artificiales adornados con árboles de cartón y flores de papel? El arte es la expresión de la belleza y sólo la impotencia para crear algo bello con la materia sonora que ha servido a los grandes maestros para realizar las obras que aún admiramos, puede conducir al culto de lo feo, a la realización de obras que ocultan su inferioridad y pobreza con los oropeles de la moda pasajera".

El compositor se levanta y va a buscar una obra de cierto músico ruso, probablemente *vanguardista* y me la muestra. Algo de «notas en el aire» o «música en el espacio» hay en el título. La gráfica del trozo pianístico es extraordinaria: en las páginas, fragmentos de pentagramas se escalonan; entre las líneas y los espacios los signos musicales cabriolean formando extraños dibujos. "Rachmaninoff –dice Médtner– que me conoce, me ha traído este obsequio. Y al hojear la obra: ¿cree usted que esto tenga alguna significación?

A pesar de sus declaraciones conservadoras y de su veneración por los clásicos, Médtner no es un compositor retrasado. Su música es moderna, audaz su armonización, actual la manera de ordenar sus construcciones polifónicas. Pero justamente las cualidades esenciales de su arte de compositor, le impiden admitir las fórmulas más bien exteriores de que se valen quienes no teniendo nada que decir, empéñanse en hacer frases sin sentido.

–¿Y Scriabin? –Le pregunto–. "Un magnífico talento, un poco extraviado al final de su carrera..." Médtner lo recuerda con admiración...

***

Músico verdadero, Nicolás Médtner vivía entregado exclusivamente al cultivo de su arte, feliz en su armonioso mundo interior, escondido en su modesta casita de Eghien-les-Bains. ¿Pobre? Tal vez; pero fiel a su vocación de creador de obras que perdurarán, porque encierran dos elementos de importancia vital: dominio de la *materia* sonora e inspiración.

Silba la locomotora. Lentamente el tren se pone en movimiento. Y tras la cortina transparente que forma la lluvia pertinaz, vemos la mano del gran compositor ruso que nos dice adiós."[28]

XI. Epílogo

México, 14 de febrero de 1933:

Charrasquita linda:

Por fin, y gracias a Dios, llegué a esta ciudad ya mejorado de la paliza que me propinó el mar. Fueron a la estación, los padrinos, Rolón, Luz, Vladimir, y papá Segura, Betito y el Dr. Vilchis.... tomaron una foto que verás en el recorte adjunto. Andrés se fue con Quesadas para el Mancera y yo con los padrinos y Beto a Cuba 65 [...] *Después del desayuno fui con los padrinos a Zamora 32. Me instalé en una* garçonnière [...]*Han venido a verme Gomezanda, Esparza Oteo, Justina Vasconcelos, Ma. de los Ángeles Calcáneo (quienes te saludan con todo cariño) y muchos periodistas...*

Cuídese mucho. Hasta muy pronto. Mil besitos y el corazón de su

Tato

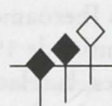
Otros bocetos de este paisaje forman un segundo *cahier* que requeriría de más espacio: la historia de la *Gaceta Musical* y sus alcances,[29] las impresiones de Ponce sobre otros músicos, la anécdota (quizá apócrifa) de Ponce y Rolón vendiendo máquinas de escribir de puerta en puerta, el viaje que los mismos y Estanislao Mejía hicieron a Barcelona en

---

[28] Manuel M. Ponce: "Nicolás Médtner", en *Nuevos escritos musicales*, México, Stylo, 1948, pp. 205-212.

[29] Además de la reimpresión facsimilar de la *Gaceta Musical* por el CENIDIM, un valioso testimonio de Ponce sobre esta revista así como otros detalles sobre la estancia de Ponce en París se encontrará en Ricardo Miranda: *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, pp. 57-70 [Serie Ríos y raíces].

octubre de 1929 para asistir a los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos, la breve visita de Ponce a México entre julio y septiembre de 1929 en la que estrenó algunas de sus obras entonces más recientes, la relación profesional y afectiva con Andrés Segovia, el encargo de terminar *Merlín*, ópera inconclusa de Albéniz. ...Un periodo crucial y definitivo en la trayectoria del compositor, desde luego. Pero también, mucho más que eso: un mosaico vital, tan coherente como lleno de agradables sorpresas, acorde a la sensibilidad y trascendencia de su protagonista.



Música de cámara para instrumentos de arco de Manuel M. Ponce

*Jorge Barrón Corvera**

El autor ofrece un panorama general de la música para arcos de Ponce. Además de ofrecer información basada en manuscritos sobre fechas de composición, se trazan las características más sobresalientes del estilo de cada una de las obras mencionadas.

The author offers a general view of Ponce's chamber music for strings. Besides giving information on dates of composition based on manuscripts, the general stylistic features of the pieces mentioned are drawn.

Ponce compuso un número considerable de obras de música de cámara, la mayoría para instrumentos de cuerda frotada. Con excepción del *Trío romántico* para violín, violonchelo y piano, el resto de su obra camerística es poco conocida, especialmente el cuarteto de cuerdas que Ponce dedicara a su maestro Paul Dukas. En general, el manejo de la forma, la textura, preferentemente contrapuntística, y el empleo normal—es decir, sin ninguno de los novedosos efectos instrumentales del siglo XX—de los instrumentos en la obra camerística de Ponce está plenamente identificado con los procedimientos tradicionales del siglo XIX. No obstante, a partir de la *Sonata para violonchelo y piano* de 1922, la melodía y sobre todo la armonía, aunque preferentemente tonales, muestran aspectos más innovadores acordes a su época, nutriéndose generosamente de las estéticas impresionista y neoclasicista. La escritura instrumental es idiomática y exhibe un buen balance entre virtuosismo e intelecto musical. El estilo es ecléctico, mostrando frecuentemente influencias de la música cubana, mexicana y, ante todo, española. El carácter de las obras señala una evolución que va desde el romanticismo de las primeras composiciones, pasa por la expresión objetiva y abstracta de algunas obras compuestas durante la residencia de Ponce en París (1925-1932), y se prolonga hasta una compleja amalgama en sus últimas obras.

* Violinista. Profesor de la Escuela de Música de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Compuesto entre 1905 y 1912,[1] el Trío para violín, violonchelo y piano es la primera obra camerística significativa de Ponce y, junto con el Concierto para piano y la suite *Estampas nocturnas* para orquesta de cuerdas, una de sus primeras composiciones a gran escala. Todas estas obras fueron estrenadas con gran éxito en el Teatro Arbeu de la ciudad de México el 9 de julio de 1912 en un ambicioso concierto integrado exclusivamente con obras del compositor.[2]

El *Trío* ejemplifica magníficamente el estilo romántico de Ponce, un estilo profundamente influido por la música romántica europea del siglo XIX. De hecho, es usualmente referido como *Trío romántico*, en parte quizá por el título del segundo movimiento "Andante Romántico", pero especialmente por el carácter predominantemente lírico de la obra. Abundante material lírico llena todo el *Trío*; secciones lentas y melódicas son encontradas incluso en el Scherzo (mov. III) y en el movimiento final (Allegro moderato). Por su exuberante lirismo, el *Trío* de Ponce nos recuerda muy cercanamente al hermoso y poco conocido Trío en re menor (Op. 32) de Anton Stepanovich Arensky (1861-1906).

El *Trío* está en la tonalidad de si menor y tiene cuatro movimientos con una duración total aproximada de treinta minutos. No es de carácter nacionalista, aunque de vez en cuando se percibe un cierto sabor mexicano, especialmente en el segundo movimiento. Exhibe un excelente manejo contrapuntístico y motívico así como algunos procedimientos cíclicos, sobretodo entre los temas iniciales del primer y cuarto movimientos. Armónicamente, el uso de progresiones en relación cromática de tercera, acordes de séptima, novena, oncena y trecena, así como tríadas aumentadas y pasajes cromáticos en constante modulación, le dan a la obra un atractivo aspecto de innovación dentro de su estilo romántico conservador.

Aunque el *Trío* es la primera experiencia seria de Ponce con los instrumentos de cuerda, la escritura es bastante idiomática. En adición a brillantes pasajes de despliegue técnico, el compositor explota efectivamente una de las propiedades más importantes de las cuerdas, su habilidad para "cantar". En los dos primeros movimientos, el piano juega un papel un tanto más de apoyo, de acompañamiento a las partes predominantemente melódicas de las cuerdas. Escritos posteriormente, los dos últimos movimientos presentan una interacción más balanceada

---

[1] Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce*, comp. Paolo Mello (Mexico: Universidad Autónoma de México, 1982), 28. El periódico *El Tiempo Ilustrado* del 30 de septiembre de 1906, menciona al *Trío* entre las nuevas composiciones de Ponce durante su primera estancia en Europa (1904-1906). La fecha de terminación en el manuscrito es del 11 de mayo de 1912.

[2] Jesús C. Romero, "Efemérides de Manuel M. Ponce," *Nuestra Música* 18 (1950): 171.

de los tres instrumentos incluyendo pasajes antifonales y secciones donde las cuerdas acompañan al piano.

Compuesta en 1922[3] y dedicada al violonchelista Óscar Nicastro, la Sonata para violonchelo y piano está en la tonalidad de sol menor y consta de cuatro movimientos con una duración aproximada de 25 minutos. Representa, junto con la Segunda sonata para piano (1916), uno de los primeros intentos de Ponce por expresarse en un idioma más moderno, más a tono con la música de la época donde el impresionismo de Debussy y el naciente neoclasicismo de Stravinski abrían nuevas brechas estéticas surgidas como una rebelión a la dominación musical alemana del siglo XIX. Disonancias sin resolver, progresiones armónicas no tradicionales, el uso de la neomodalidad e influencias, a veces incipientes, del impresionismo y neoclasicismo comienzan a transformar el idioma musical de Ponce. Si la Segunda sonata integra una rara mezcla de romanticismo, nacionalismo e impresionismo,[4] la Sonata para violonchelo presenta un concepto moderno más uniforme haciendo uso frecuente de la neomodalidad y alejándose un poco más del romanticismo ponciano del *Trío romántico*. El enérgico y apasionado tema principal del primer movimiento (*Allegro selvaggio*) con sus ritmos impetuosos de influencia cubana,[5] o la evocadora y nostálgica melodía de la *Arietta* (mov. III), por ejemplo, se desenvuelven eficazmente sobre una armonía modal. La obra explora también estados de ánimo no encontrados en la producción ponciana anterior, como el generado por el confuso cromatismo del segundo movimiento con la febrilidad nerviosa de los quintillos de doble corchea, o el lenguaje a veces satírico del último movimiento (*Allegro burlesco*) que nos recuerda vagamente a la música de Bartók. Alba Herrera y Ogazón señalaba sus impresiones sobre esta obra en el diario *El Universal* del 14 de diciembre de 1922:

> Con la Sonata para violonchelo y piano estrenada a últimas fechas, M. Ponce confirma su personalidad de músico de altas capacidades y porvenir internacional[...]
> La obra aludida es una fuerte, concienzuda y bella obra. Trátase, también, de una obra sumamente moderna, vertida en los moldes de la composición "up-to-date".

---

[3] Fecha del manuscrito: 27 de octubre de 1922.

[4] En las notas del disco EMI Capital Records 33C 167 451082/3 ASMB-77034, Carlos Vázquez comenta acerca de esta obra: "Se perciben choques de acordes lo mismo impresionistas que a la Béla Bartók, aunque la mayor parte de su armonía, está tratada en forma tradicional".

[5] La residencia de Ponce en Cuba entre 1915 y 1917 dio como resultado obras tales como la Suite cubana y las tres Rapsodias cubanas, entre otras. Varias creaciones posteriores, como la Sonata para cello o los Tres poemas de M. Brull (poema III), muestran influencias de la música cubana.

Buscando actualizar su técnica como compositor, Ponce residió en París de 1925 a 1933. En adición a sus estudios con Paul Dukas en la École Normale, Ponce tuvo contacto cercano con la música moderna de compositores como Stravinski, Prokofiev, Ravel, Martinu, Villa-Lobos, Satie y el grupo de "Los Seis", entre otros. Como resultado, profundizó y depuró sus conocimientos de las estéticas impresionista y neoclasicista adoptándolas como lenguaje principal para la creación de sus obras. Asimismo, muchas de sus composiciones muestran una creciente influencia de la música española, dejando de lado y casi por completo los temas mexicanos de su producción nacionalista anterior. Por otro lado, rechazó la música atonal de Schoenberg mostrando siempre preferencia por la música tonal:

> La atonalidad con su compañero inseparable el aburrimiento, ahuyentó al público de las salas de conciertos, y los músicos de verdadero talento tuvieron que echar mano de la inspiración popular para reconquistar el entusiasmo de los melómanos. Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Prokofieff, Bartok y otros comprendieron que el concepto tonal es necesario en la creación musical. Pero ese concepto tonal no es ya el que acataban los viejos maestros clásicos y románticos. La inestabilidad modal, la frecuencia de modulaciones sin preparación, el encadenamiento de las llamadas disonancias sin preparación, cambia el aspecto exterior de la música contemporánea y señala un nuevo ciclo en la evolución musical.[6]

Dentro de su entorno tonal, el lenguaje armónico de Ponce se tornó cada vez más disonante, y el contenido musical más abstracto y objetivo. Por otro lado, y de acuerdo a las ideas neoclasicistas de condensación, las obras de este periodo son de proporciones menores, lo cual se refleja especialmente en los títulos de algunas obras camerísticas como la *Sonata breve* para violín y piano, las *Cuatro miniaturas* para cuarteto de cuerdas, y la *Pequeña suite en estilo antiguo* para trío de cuerdas.

Compuestas en 1927,[7] las *Cuatro miniaturas* son el primer trabajo para cuarteto de cuerdas publicado por Ponce. Con una duración aproximada de 8 minutos, sus movimientos son: I, *Moderato energico*; II, *Vivo in tempo d'uno scherzo*; III, *Lento*; y IV, *Allegro giocoso*. Es posible que Ponce se haya motivado a escribir para el ensamble camerístico por excelencia, el cuarteto de cuerdas, debido a sus clases con Dukas, sobre las que Ponce comenta:

> Su curso era de alta composición y análisis crítico de obras musicales. Sentado frente a un piano, rodeado de sus discípulos que formaban abigarrado grupo internacional,

---

[6] Manuel M. Ponce, *Nuevos Escritos Musicales* (México: Editorial Stylo, 1948), 74.

[7] Fecha tomada de la partitura publicada por Editions Maurice Senart de París.

corregía y hacía la crítica de los más diversos trabajos: un fragmento sinfónico, un trozo para piano, una sonata, una fuga, un cuarteto[...]

La segunda mitad de su lección la empleaba el maestro en analizar y comentar las más bellas obras de la literatura musical. Desarrollaba un vastísimo plan que abarcaba las formas más nobles usadas por los grandes músicos: la sonata, la variación, el cuarteto, la sinfonía, etc. El curso de 1927 terminó con el estudio completo y minucioso de los Cuartetos de Beethoven. ¡Bello homenaje en el año del Centenario![8]

Junto con la Sonatina (1932) y las Cuatro piezas para piano (1929) conocidas como *Suite bitonal*, entre otras obras, las *Cuatro miniaturas* presentan un estilo bastante moderno, a veces incluso experimental. Durante su estancia en París, y en busca de nuevos lenguajes, el compositor explora procedimientos poco convencionales. En la *Suite bitonal* cada movimiento tiene diferentes armaduras para cada uno de los pentagramas, por ejemplo: en el primer y último movimientos el pentagrama superior tiene la armadura de do mayor, mientras que el pentagrama inferior presenta la armadura de re bemol mayor. La presencia simultánea de estas dos escalas produce un sonido altamente disonante. En la cuarta miniatura (Allegro giocoso) cada parte está escrita con una armadura diferente: el violín primero en la mayor, el segundo en si bemol mayor, la viola en fa mayor y el violonchelo en re bemol mayor. A primera vista este movimiento parece aún más atrevido y disonante que la *Suite bitonal*. Sin embargo, no lo es. Ponce concibió las *Cuatro miniaturas* con una intención predominantemente tonal. Cada uno de los primeros tres movimientos presenta una sola armadura para todos los instrumentos en las tonalidades de la mayor, re menor y fa mayor, respectivamente. El último movimiento señala la tonalidad de la mayor. Los breves pasajes politonales se van unificando hacia una sola tonalidad mediante el uso de notas con alteraciones.

Un gran reto en la concepción de las *Cuatro miniaturas* se genera precisamente por sus reducidas dimensiones. El compositor debe agudizar su capacidad para condensar la materia musical y presentar un discurso lógico, unificado y a la vez diverso, pero sobre todo pleno de interés y riqueza musical en el menor de los espacios. Ponce supera el reto con eficacia. En la primera miniatura, especialmente, encontramos una gran densidad musical con rápidos cambios de textura y carácter a manera de un caleidoscopio musical, cubriendo un amplio espectro de matices expresivos. La rica paleta armónica de la obra contrasta pasajes modales y cromáticos con breves incursiones disonantes de carácter más libre, además de pasajes de quintas abiertas en el primer movimiento. Con

---

[8] Ponce, Nuevos Escritos Musicales, 168 y 170.

respecto a la textura, Ponce logra una de las cualidades más preciadas y perseguidas por los grandes maestros, desde Haydn, Mozart y Beethoven hasta Bartók, esta es la mayor independencia de las partes, lo que genera un contrapunto denso, "tridimensional", con muchos planos de interés. Estos pasajes de gran independencia son contrastados eficazmente con texturas que presentan diálogos, imitaciones y asociaciones homofónicas entre dos o más instrumentos. Hay, además, atractivos solos de violonchelo apoyados por el resto de los instrumentos en la primera y tercera miniaturas.

Ejecutada en la ciudad de México en su versión original para violín, viola y violonchelo en 1929,[9] la *Pequeña suite en estilo antiguo* fue posteriormente transcrita para orquesta de cuerdas por el autor, y se interpretó de esa manera en 1934. De estilo netamente barroco, es difícil creer que la suite haya sido creada al lado de algunas de las obras más modernas de Ponce, tales como: *Dos poemas de Tagore para voz y piano* (1925); Sonata III para guitarra (1927); *Cuatro miniaturas para cuarteto de cuerdas* (1927); *Cuatro piezas para piano* (*Suite Bitonal,* 1929); y Tres preludios para chelo y piano (1930), entre otras. Respecto a la *Pequeña suite*, Ponce escribió en el periódico *Excélsior* del 14 de octubre de 1934:

> No se da con frecuencia el caso de que un compositor de nuestros días se aparte, aunque sea por breves momentos, de las tumultuosas impresiones que le impone la vida actual y abra un paréntesis para entregarse a las delicias de la música pura, sin preocupaciones literarias o pictóricas. Y, sin embargo, estas rápidas incursiones retrospectivas por los fértiles campos de la música arcaica, favorecen al músico que voluntariamente se somete a los rígidos moldes de las formas antiguas, porque las disciplinas mentales fortalecen la técnica del compositor.

La incursión retrospectiva de la *Pequeña suite* no es un caso aislado ya que en esa época Ponce escribió obras para guitarra emulando los estilos barroco (*Suite en la menor*, 1929), clásico (*Sonata clásica,* 1930), y romántico (*Sonata romántica,* 1928). Los movimientos de la *Pequeña suite*, preludio, canon, *air y fughetta*, son géneros plenamente identificados con el período barroco. El preludio presenta un efectivo desarrollo motívico con notas rápidas (semicorcheas) fluyendo continuamente de un instrumento a otro a través del movimiento. Una melodía lenta y

---

[9] *El Universal*, 30 de Julio de 1929. En *Revista de Revistas* del 4 de noviembre de 1928, José Rolón ya mencionaba la existencia de la *Pequeña suite*. Por otro lado, cabe mencionar que los dos últimos movimientos, *Air* y *Fughetta*, existían con anterioridad en versiones para piano solo bajo los títulos de *Pavana* y *Fugue*, esta última, publicada por Breitkopf & Haertel en 1906.

expresiva tocada por la viola y después por el violonchelo contrasta con la viveza rítmica del motivo inicial. El segundo movimiento es un ingenioso canon a tres voces. Magistralmente elaborada, el aria está impregnada de un gran lirismo expresivo y profundo. El último movimiento es una pequeña fuga basada sobre un tema de J.S. Bach extraído del *Clave bien temperado* (Fuga en mi mayor, BWV 854).

Los Tres preludios para chelo y piano (1930)[10] bien podrían llamarse *Tres miniaturas* debido a sus reducidas dimensiones; el segundo preludio, que es el de mayor duración, apenas alcanza los dos minutos. A diferencia de la gran condensación musical de las *Cuatro miniaturas,* los preludios para chelo presentan un concepto mucho más simple. De acuerdo al género del preludio, cada una de estas obras desarrolla una sola idea musical dentro de una forma libre. La textura es austera y transparente, muy distante de la típica saturación contrapuntística ponciana. La armonía, sin embargo, es especialmente disonante en los preludios primero y tercero.

El primer preludio (*Sostenuto, quasi lento*) presenta una melodía amplia y lírica en el violonchelo acompañada de un motivo que resulta obsesivo por su repetitiva presencia. De carácter meditativo, el segundo preludio (*Lento e grave*), está basado en un coral de J.S. Bach tal como lo indica Ponce en el pentagrama de la mano izquierda del piano en el manuscrito. El tercer preludio, marcado *Vivo,* utiliza ágiles tresillos de doble corchea a manera de un virtuoso estudio con carácter de movimiento perpetuo; Carlos Vázquez comenta:

> El tercero y último [preludio], recordando el "Vuelo del Abejorro" de Rimsky Korsakoff, es una pieza verdaderamente fascinante en la que el autor logra cabalmente el efecto del zumbido de una mosca en su raudo zigzagueo.[11]

De hecho, las rápidas figuras de tresillo del preludio nos hacen recordar también a la pieza para violín y piano de Franz Schubert titulada *La abeja.*[12]

La *Sonata breve* para violín y piano fue compuesta en 1930.[13] Tiene tres movimientos con una duración total de apenas 8 minutos. Similar a las *Cuatro miniaturas,* la *Sonata breve* presenta una compleja condensación musical. Es además una de las obras más innovadoras de Ponce en

---

[10] Fechas del manuscrito: primer preludio, 4 de abril de 1930; segundo preludio, 20 de abril de 1930. Fecha en la partitura publicada por Maurice Senart: 1930.

[11] Notas del disco EMI Capital Records 33C 167 451082/3 ASMB-77034.

[12] Sobre las referencias poéticas que inspiran estos preludios véase Ricardo Miranda: *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra,* Conaculta, 1998.

[13] Fecha del manuscrito: 2 de diciembre de 1930.

cuanto a la armonía. Sus tres movimientos están unificados no por un tema o motivo, sino por la utilización horizontal o vertical del intervalo de segunda menor, mismo que frecuentemente genera un sentido de inestabilidad tonal típica de la obra. El vocabulario armónico de la *Sonata* se caracteriza por su ambigüedad tonal y por su preferencia a las líneas melódicas modales. En el primer movimiento se encuentran pasajes no basados en tríadas así como casos de pandiatonicismo, bitonalidad y extremo cromatismo. El segundo movimiento combina vagas referencias tonales fundamentalmente en su inicio y final con pasajes cromáticos que se acercan mucho a la atonalidad. El último movimiento, marcado *Allegro alla Spagnuola,* está más tonalmente orientado para permitir la recreación de algunos giros de la música española tales como las cadencias andaluzas, por lo que se utiliza frecuentemente el modo frigio típico de esa música. El *Allegro* tiene varias referencias melódicas, rítmicas y armónicas de la música española, algunas obvias[14] y otras más veladas como el rápido arpegio mi-la-re-sol-si-mi en la parte de piano del compás 24 (ejemplo 1), mismo que proviene de las cuerdas abiertas de la guitarra española. La rápida alternación de las manos del pianista en los compases 21 al 23 nos recuerda el típico palmeado flamenco.

Además de las técnicas armónicas arriba mencionadas, tanto en el primero como el último movimiento se encuentran múltiples pasajes en la parte de piano donde se alternan las teclas blancas con las negras para lograr un sonido complejo y disonante como se muestra en el ejemplo 1. Ya desde la *Sonata núm.* 2 para piano solo de 1916, se encuentran algunos compases que utilizan esta técnica, por ejemplo los compases 194 y 195 del primer movimiento. Esta misma técnica aparece extensivamente en el tercer preludio de los *Tres preludios para violonchelo* y especialmente en la *Suite bitonal.*



Ejemplo 1. *Sonata breve,* Mov. III, compases 20-24.

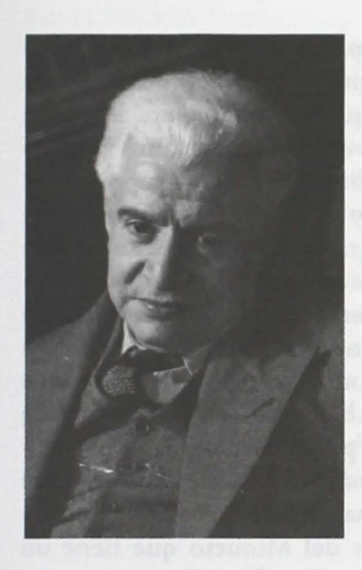
[14] Por ejemplo la cita de la canción *Anda, jaleo.* (Cfr. Castellanos, *op. cit,* p.40).

Compuesto entre 1935 y 1936,[15] el Cuarteto de cuerdas es una de las obras más ambiciosas y monumentales de Ponce, quien dedicó esta composición a su querido maestro Paul Dukas (1865-1935). Consta de cuatro movimientos con una duración de 35 minutos aproximadamente. Estilísticamente, la obra es un eslabón que presenta por un lado y de manera consolidada, los avances musicales de Ponce en París, y por otro, apunta hacia el estilo de Ponce en sus últimos años en México, un estilo en el que el compositor amalgama genialmente su naturaleza romántica, sus tendencias nacionalistas y su idioma moderno. De hecho, hay pasajes en el último movimiento que el compositor utilizó posteriormente en su divertimento sinfónico *Ferial* (1940). De la misma manera, muchos otros pasajes muestran una relación cercana con algunas partes del Concierto para violín (1942-1943), especialmente el solo de violín sobre un *ostinato* armónico en los compases 14 al 20 del tercer movimiento del Cuarteto, con el pasaje recíproco de los compases 17 al 24 del segundo movimiento del Concierto para violín. El espíritu nacionalista mexicano del cuarteto con evocaciones de música indígena en los movimientos primero y cuarto y de música mestiza en este último, florece magistralmente en *Ferial* y el Concierto para violín. Cabe mencionar que este cuarteto es una de las primeras obras en las que Ponce evoca música indígena, ya que su producción nacionalista anterior utiliza fundamentalmente música popular y mestiza, a diferencia de Carlos Chávez, quien en los años veinte se perfilara como una de las figuras principales del llamado "Renacimiento Azteca".[16]

Armónicamente, el primer movimiento del Cuarteto tiene como uno de sus elementos más sobresalientes el uso del acorde de sexta aumentada del tipo francés. Ya que aparece en menor medida en los otros movimientos, el mismo logra ser un elemento de unidad dentro de la obra. El acorde contiene dos intervalos que contribuyen significativamente al sabor tan particular del mismo: la segunda mayor y especialmente el tritono. De hecho, el acorde puede visualizarse como dos tritonos sobrepuestos; por ejemplo en el acorde sol-si-do#-fa (mi#) encontramos los tritonos sol-do# y si-fa así como la segunda mayor si-do#. En la armonía tradicional, el tritono es el intervalo más inestable. La aparición constante de estos intervalos le da al cuarteto una sensación de impulso, de vigorosa energía, y un interesante carácter de inestabilidad y tensión, de constante ebullición. Otro elemento armónico significativo

[15] Fechas del manuscrito: movimiento I, 13 de enero de 1935 (segunda versión); II, 20 de diciembre de 1935; III, 28 de diciembre de 1935; y IV, 27 de marzo de 1936.

[16] Gerard Béhague, "Mexico, I, 2: Art music, 19th and 20th century," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), 229.


Manuel M. Ponce.

del Cuarteto es el empleo de armonías modales y el uso de intervalos de cuarta perfecta, especialmente en el último movimiento para evocar a la música indígena.

Compuesta entre 1936 y 1938,[17] la *Sonata a dúo* para violín y viola fue dedicada al matrimonio formado por Cécile y Carlos Prieto, intérpretes *amateurs* y amigos cercanos de Ponce. El sabor predominantemente español de esta obra muestra gran afinidad con la *Sonata breve* (1930), la *Sonatina meridional* (1932), los *Seis poemas arcaicos para voz y piano*, el *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta (1941) y el *Trío de cuerdas* (1943), entre otros. El primer movimiento (forma sonata) muestra un idioma armónico complejo de gran interés y dramatismo. Íntimo y poético, el segundo movimiento (forma sonatina) tiene hermosas evocaciones de la música renacentista similares a algunos pasajes de los *Poemas arcaicos*. El lado festivo y bravío de la música española aparece magistralmente en el último movimiento (basado en la forma rondó), donde también se genera un gran interés rítmico debido a la alternación de compases de 3/8 y 4/8. Esta obra es digna del más alto elogio por su profunda musicalidad, exquisito contrapunto y riqueza armónica, así como por el sonido amplio y complejo que el compositor logra a pesar de las limitaciones derivadas del uso de dos instrumentos eminentemente melódicos.

Compuesto en 1943,[18] el *Trío para violín, viola y violonchelo* surgió entre dos colosos: el *Concierto del Sur* y el *Concierto para violín*. Esta

[17] Fechas del manuscrito: movimiento I, 12 de septiembre de 1936; III, 6 de junio de 1938.

[18] Fechas del manuscrito: movimiento I, 23 de enero de 1943; II, 24 de enero de 1943; III, 25 de enero de 1943; y IV, 28 de enero de 1943.

obra fue compuesta en condiciones muy especiales, como se desprende al leer la dedicatoria en el manuscrito original: "Para Cécile, Carlos y Carlitos Prieto (violoncellista de 6 años, quien seguramente llegará a tocar la parte de chelo no facilitado)". Al examinar el manuscrito, se observa también que la parte de chelo no facilitado fue agregada posteriormente en espacios sobrantes de la partitura y en muchos casos encimada sobre la parte de violonchelo facilitada. El gran reto que enfrentó Ponce fue, entonces, el componer una obra para un ensamble con un violonchelista principiante sin sacrificar el contenido musical. Esta limitante tuvo repercusiones importantes, especialmente en la armonía y la textura de la obra. Había que utilizar una armonía menos compleja y más estable con notas muy largas (pedales) para la parte de violonchelo y de suficiente interés contrapuntístico en las partes superiores (violín y viola). De ahí, que la obra es, en general, más tradicional que la *Sonata a dúo*, aunque como ésta, el sabor es plenamente español con toques incluso moriscos (excepto la segunda parte del Minueto que tiene un sabor romántico mexicano que nos recuerda a *Estrellita*). La versión con la parte de violonchelo no facilitado agrega densidad a la textura y diversidad melódica y rítmica. Los ritmos yuxtapuestos en el primer movimiento (forma sonata) generan una exuberante concentración rítmica que en momentos llega a crear un cierto sabor étnico muy atractivo. El Minueto presenta un bello canon entre el violín y la viola. El tercer movimiento es una canción triste y melancólica que contrasta con el rondó final de carácter alegre y juguetón. Cabe mencionar que Carlitos Prieto, el niño al que Ponce se refería en la dedicatoria, es actualmente uno de los mejores violonchelistas de México quien ha realizado una carrera internacional de sólida reputación.

El manuscrito incompleto del primer movimiento del Cuarteto para guitarra, violín, viola y chelo, fechado el 29 de marzo de 1946, fue recientemente completado por el guitarrista José Alberto Ubach y publicado por Ediciones Yolotl en 1995. Este cuarteto es la última obra camerística de Ponce. Su estilo neoclásico está relacionado al estilo de los conciertos de guitarra y violín mostrando también similitudes en forma y armonía. Como estos conciertos, aunque de manera muy velada, el cuarteto para guitarra tiene también un atractivo sabor español.

Todas las obras de cámara hasta aquí señaladas han sido publicadas. Existen en el archivo Ponce obras aún inéditas, entre otras: Andante para cuarteto de cuerdas (septiembre 6, 1902); *Canto de las hadas* para violín, viola, violonchelo y piano; Andante para tres violines y piano (incompleto); y Trío para violín, viola y piano (sólo el primer movimiento, 1930 aprox.). De factura más bien simple, las tres primeras obras pertenecen al estilo romántico de Ponce y es muy probable que hayan sido escritas

antes de 1910. El primer movimiento del Trío para violín, viola y piano[19] tiene una duración aproximada de 8 minutos. Es una de las obras más impresionistas de Ponce. Posee una densa textura contrapuntística en la que los tres instrumentos tienen una participación protagónica, esto en favor de la viola que frecuentemente se ve relegada a papeles secundarios en otras obras; de hecho, la obra se inicia y concluye con solos de viola.[20]

En las últimas décadas, hay un creciente interés de intérpretes y musicólogos de todo el mundo por explorar el vasto catálogo de Ponce más allá de su famosa canción *Estrellita* y de las obras para guitarra ampliamente difundidas por el guitarrista español Andrés Segovia. En la actualidad, la gran mayoría de la música de cámara de Ponce ha sido grabada en disco compacto, lo cual seguramente contribuirá en buena medida a su difusión, pues debido a su calidad y diversidad bien merece estar en el repertorio de ensambles internacionales.

---

[19] En *El Universal* del 16 de junio de 1929 se menciona, entre las nuevas composiciones de Ponce en París, el Trío para violín, viola y piano.

[20] Este trío fue grabado por primera vez en 1997 en un disco compacto producido por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Zacatecas con la participación de Manuel Suárez, violín; Jorge Barrón, viola y Carlos Alberto Pecero, piano.

"Mi querido Manuel": la influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce

*Mark Dale**

Traducción del inglés de Eduardo Contreras Soto

Se examina la relación profesional y personal entre Andrés Segovia y Manuel M. Ponce, con un enfoque especial en la relación entre compositor e intérprete -según el modelo de W. Mellers-, y con las conclusiones de que Segovia influyó, con su actitud de interferencia en el trabajo de Ponce, para que se deteriorara la relación amistosa y profesional entre ambos personajes. Se ilustra esta actitud de interferencia con los procesos de creación de varias obras, pero en forma muy detallada en las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga.*

The professional and personal relationship between Andrés Segovia and Manuel M. Ponce is examined, with emphasis upon the composer-performer relationship -as proposed by W. Mellers-, the conclusion being that Segovia's behaviour -marked by an attitude of interference- led to deterioration of the professional relationship between them. Segovia's interference in shown in respect to several pieces, particularly in respect to the Theme and Variations on "Folias de España" and Fugue.

Andrés Segovia y Manuel María Ponce se conocieron en México en 1923. Ponce era crítico musical en el periódico *El Universal*, y su reseña favorable del primer recital de Segovia atrajo la atención del guitarrista. Para ese tiempo, Ponce era uno de los principales pianistas y compositores de México. Su Concierto para piano (1910) fue estrenado por él mismo en julio de 1912, y el compositor ya se había presentado en otros recitales y conciertos con orquesta, algunos de ellos dedicados por completo a sus propias obras. Segovia invitó a Ponce a componer para la guitarra, y poco tiempo después recibió la Sonata no. 1 (también conocida como la *Sonata Mexicana*), y cuatro arreglos de canciones, que incluían dos populares, *La Pajarera* y *La Valentina*, y dos originales, *Por ti mi corazón* y *Estrellita*. Los siguientes veinticinco años, hasta la muerte del compositor en 1948, éste continuó escribiendo para Segovia. Su colaboración fue la asociación más significativa y fecunda entre un guitarrista y un compositor en la historia de la guitarra, y fue una gran contribución al renacimiento del instrumento a principios del siglo XX.

* Emmaus College, Victoria, Australia.

A pesar del largo tiempo que duró, la relación entre Ponce y Segovia no fue siempre amistosa y periódicamente experimentó leves rupturas que, por lo general, se resolvieron de manera tranquila y rápida. Sin embargo, durante el periodo de agosto de 1934 a febrero de 1936, la relación entre ambos se deterioró de manera casi irrevocable. Este artículo examinará la colaboración entre Segovia y Ponce con el fin de demostrar que la causa del deterioro de esta relación provino de Segovia. Éste buscaba controlar implacablemente el desarrollo de la composición desde su génesis hasta su conclusión. A través de sus ejecuciones y grabaciones, Segovia "reescribió" literalmente la música de Ponce, despreocupándose de la inviolabilidad de una obra concluida.

El proceso de la creación y ejecución de la música en la tradición de concierto incluye tres grupos específicos: los compositores, los intérpretes y el público. El papel del intérprete en el proceso de la producción musical es el de un intermediario, y está definido por la naturaleza altamente especializada de la ejecución dentro de la tradición de la música de concierto. La ejecución, como la composición, es considerada como una forma "artística", una expresión de una habilidad altamente desarrollada. El intérprete no es simplemente un conducto que reproduce literalmente la obra concluida, sino que está involucrado de manera activa en la reinterpretación de esa composición. En este sentido, el proceso de ejecución es al mismo tiempo una realización y una reelaboración de la composición. Mellers concuerda con este punto de vista:

> En el caso del compositor de concierto... por mucho, en la situación más común, el compositor y el intérprete son personas diferentes. Los intérpretes son, entonces, estrictamente hablando, intermediarios, y su problema se basa en decidir hasta qué grado ellos intentarían ser pasivamente reproductivos, y hasta qué grado es su derecho, incluso su deber, "realizar" y reelaborar, de modo a la vez consciente e inconsciente, las intenciones del compositor. [1]

El proceso de colaboración entre compositor e intérprete, tal como lo representa Mellers, es secuencial y se define por sus papeles creativos e interpretativos claramente diferenciados. De acuerdo con Mellers, el papel interpretativo del ejecutante es distinto y continúa inmediatamente el papel creativo del compositor. Este modelo supone también que tanto el papel del compositor como el del intérprete son autónomos y libres de cualquier interferencia recíproca indeseada. Esto es, que el papel

---

[1] Mellers, W., "Present and past: Intermediaries and Interpreters", en Painter, J., T. Howell *et al.*, *Companion to Contemporary Musical Thought*. Vol. 2. London: Routledge, 1992, p. 921.

del ejecutante es el de interpretar la obra y no el de intentar influir sobre el contenido musical de ésta. De modo similar, el compositor puede indicar en el manuscrito el fraseo o los cambios de *tempo* de la obra, pero los matices de la interpretación son prerrogativa del ejecutante. La deconstrucción de Mellers de la colaboración compositor-intérprete, como un proceso secuencial de funciones interpretativas y creativas mutuamente autónomas, es un modelo valioso con el cual se puede comparar la colaboración entre Segovia y Ponce.

La evidencia de la colaboración entre Ponce y Segovia es limitada, y este artículo se ha beneficiado en gran medida de la publicación reciente, y bienvenida, de las cartas de Segovia a Ponce en *The Segovia-Ponce Letters*, editado por Miguel Alcázar (1989).[2] Las referencias previas a las cartas de Segovia encontradas en *Ponce y la guitarra* de Corazón Otero (1980) se emplean, ya sea para establecer la cronología de una obra en particular, ya sea para ubicar a Ponce o a Segovia en un lugar o un momento dados. En el libro de Alcázar, las cartas están dispuestas en secuencia cronológica, permitiendo así al lector seguir el desarrollo de las composiciones de Ponce desde la génesis de la idea (impulsada por Segovia) hasta el desarrollo de la composición, su revisión, terminación y por fin, en ciertos casos, su grabación. Así, la evidencia de la colaboración entre Segovia y Ponce se vuelve parcial en términos de la experiencia del primero.

La tarea de Segovia de establecer a la guitarra como un instrumento de concierto reconocido fue enorme. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la popularidad de la guitarra declinó dramáticamente. Esto se prueba con el gran número de transcripciones para la guitarra de obras para laúd, vihuela, clavecín, violín, violonchelo, piano, etc., realizadas con el propósito de suplir el magro repertorio de piezas originales. Francisco Tárrega y Eixea (1852-1909), el famoso guitarrista, compositor y maestro, hizo 120 transcripciones para guitarra sola y 21 para dos guitarras. Sus transcripciones se basaron en obras de piano de Mendelssohn, Gottschalk, Thalberg, Albéniz y Granados, e incluyen movimientos de las sonatas para piano de Beethoven, como el *Largo* del op. 7, y el *Adagio* y el *Allegretto* de la *Claro de luna.*[3] Son varias las razones por las cuales disminuyó la popularidad de la guitarra como instrumento de concierto. La pequeña caja de la guitarra decimonónica, el uso de cuerdas de tripa y la práctica de puntear las cuerdas con las yemas de los dedos más que con las uñas, acomodaban mejor al instrumento para el salón que para la

---

[2] En esta colección sólo están publicadas las cartas de Segovia.

[3] Heck, T., "Tárrega", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 18. London: MacMillan, 1980, p. 583.

sala de conciertos.[4] Además, la inclinación de los compositores románticos por una sonoridad instrumental y orquestal grande favoreció al piano y al violín y excluyó a la guitarra.[5] Los compositores hallaban difícil el escribir para la guitarra porque las limitaciones expresivas y contrapuntísticas del instrumento eran incompatibles con la importancia que atribuían al efecto instrumental. Berlioz advertía:

> La guitarra es un instrumento adecuado para acompañar la voz y para tomar parte en composiciones instrumentales de carácter íntimo; es igualmente apropiada para ejecuciones solistas o composiciones más o menos complejas a varias voces, las cuales poseen un verdadero encanto cuando son interpretadas por un real virtuoso.
>
> ...Es casi imposible escribir bien para la guitarra sin ser capaz de tocarla. Sin embargo, la mayoría de los compositores que la emplean no poseen un conocimiento preciso de ella. Escriben cosas de dificultad excesiva, débil sonoridad y escaso efecto para el instrumento...
>
> ...Es imposible escribir para ella piezas a varias voces, que contengan pasajes que requieran de todos los recursos del instrumento...
>
> ...Desde la introducción del piano en todos los hogares donde hay interés por la música, la guitarra ha ido desapareciendo gradualmente, excepto en España e Italia. Algunos virtuosos la han cultivado y la siguen cultivando como un instrumento solista; son capaces de crear efectos placenteros y originales en ella... [6]

El renacimiento de la guitarra como instrumento de concierto, a principios del siglo XX, se debió a dos desarrollos significativos. Primeramente, el laudero español Antonio de Torres Jurado (1817-1892) expandió las dimensiones generales de la guitarra decimonónica produciendo un instrumento más grande y de sonido más penetrante. Las innovaciones de Torres incluyen: el crecimiento físico del instrumento; el aumento y la uniformación de la longitud vibrante de las cuerdas en 65 cm.; la montura del juego de cuerdas sobre un bloque rectangular; y la introducción del sistema de apuntalado en abanico, que reforzó el lado inferior de la tapa y mejoró su respuesta. La guitarra "clásica" moderna está basada en el modelo de Torres.[7] El segundo desarrollo significativo fue la decisión de

---

[4] Wade, G., *Traditions of the Classical Guitar*. London: John Calder Pub., 1980, p. 147. Berlioz y Strauss también atribuían la decadencia de la popularidad de la guitarra en el siglo XIX a su débil sonido, el cual la volvía inadecuada para los espacios de ejecución de grandes públicos, como una iglesia, un teatro o una sala de conciertos. Berlioz, H., and Strauss, R., *Treatise On Instrumentation*/ Trans. T. Front. New York: Dover, 1991, pp. 145 y 147.

[5] Artz, A., "The Guitar in the Twentieth Century Concert World". *Soundboard*, Otoño de 1987, Vol. xiv No. 3, p. 155.

[6] Berlioz, H., and Strauss, R., *op. cit.*, pp. 145 y 147.

[7] Véase Turnbull, H., y J. Tyler, "Guitar", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. London: MacMillan, 1980, p. 106.

Segovia de solicitar obras originales para la guitarra específicamente a compositores no guitarristas. El repertorio de guitarra previo al siglo XX consiste exclusivamente de obras escritas por compositores guitarristas. De acuerdo con Segovia, la declinación de la guitarra de concierto en la segunda mitad del siglo XIX estaba en relación directa con la calidad inconsistente del repertorio disponible. Él atribuía la irregularidad del repertorio decimonónico al fenómeno del guitarrista-compositor.

> Pues debemos ser sinceros: Fernando Sor, el mejor y quizás único guitarrista compositor de su época, es, excepto por algunos pasajes innegablemente bellos dispersos a lo largo de sus obras extensas y concentrados en las breves, tremendamente verboso, y su posición en la historia de la guitarra es, con mucho, más importante que en la propia historia de la música. La guitarra, desafortunadamente, nunca ha tenido un Bach, un Mozart, un Haydn, un Beethoven, un Schumann o un Brahms, en comparación con los cuales debería ser juzgada con exactitud la figura de Sor. [8]

Segovia buscó obras de compositores no guitarristas para alejar al repertorio de la guitarra solista del estilo lírico y miniaturista de los compositores del final del siglo XIX como Tárrega y Pujol. En cambio, colaboró con pianistas-compositores como Ponce, Moreno Torroba, Turina, etc., en principio, por la experiencia de éstos con las grandes formas de varios movimientos. Segovia creía que el renacimiento de la guitarra como un instrumento solista de concierto demandaba un repertorio de obras de gran dimensión, similar al del piano.

De todos los compositores a los que se acercó Segovia, fue Ponce quien le escribió el mayor número de obras. Éstas incluyen obras solistas, de cámara y un concierto, pero el número exacto de obras que compuso para guitarra es un asunto polémico. Segovia le acredita haber compuesto más de 80 obras individuales. Este número, no obstante, es probablemente erróneo, ya que las cartas de Segovia documentan sólo 32 obras individuales.[9] Seguramente, el cálculo del guitarrista debe considerar, como individuales, los movimientos o secciones (preludios, estudios, variaciones, etc.) de las sonatas y suites de gran formato y varios movimientos, así como de las formas variadas (es decir, tema, variaciones y final) y los preludios, estudios individuales y canciones armonizadas. Este desglose de las obras guitarrísticas de Ponce en sus movimientos constitutivos y en composiciones independientes se acerca al número de 80. Nystel tam-

---

[8] Segovia, A., "Manuel M. Ponce: Sketches From The Heart and Memory", trans. Olga Coelho and Eithne Golden. *Guitar Review*, No. 7, 1948, p. 4.

[9] *Ibid.*, p. 3.



Manuel M. Ponce, el presbítero Antonio Brambila y Andrés Segovia.

bién le atribuye unas 80 obras de guitarra, pero este número está más probablemente tomado de Segovia, aunque no se cita su fuente.[10] Por otra parte, Frary sostiene que Ponce escribió 28 obras para guitarra, [11] número también refutado por las que documentan las cartas de Segovia. Sin embargo, la compilación del epistolario de Segovia por Alcázar no es un catálogo definitivo de las obras de Ponce. Por ejemplo, las cartas no mencionan la última de todas las composiciones de Ponce, las *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón* (1948). El motivo de esta omisión es sencillo: dichas cartas sólo se refieren a las obras que Ponce compuso para el guitarrista: las *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón* no fueron escritas para Segovia, sino para el padre Antonio Brambila, amigo del compositor. Las pruebas disponibles indican que ésta fue la única composición guitarrística de Ponce que no fue escrita para Segovia;[12] por consiguiente, la edición de Alcázar, ante la ausencia de un catálogo definitivo de la obra guitarrística de Ponce, es el catálogo más exhaustivo de que se dispone actualmente. Las cartas de

[10] Nystel, D. J., "Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce". Diss. University of North Texas, 1985, p. 1.

[11] Frary, P. K., "Ponce's Baroque Pastiches for Guitar". *Soundboard*, No. 14, 1987, p. 159.

[12] Los *Seis preludios cortos* tampoco fueron escritos para Segovia [nota del traductor].

Segovia y las *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón* dan como número total de obras para guitarra de Ponce el de 32.[13]

De manera implícita, las muchas solicitudes de Segovia eran una expresión de su admiración por la música de Ponce. Su ambición de ennoblecer la guitarra precipitó su colaboración con este compositor, pero ésa no fue la única fuerza que la sostuvo. Las obras para guitarra de Ponce, de acuerdo con Segovia, eran las mejores composiciones que jamás se hubieran escrito para el instrumento. En sus cartas, Segovia expresaba su total admiración por esta música:

> En fin, tu obra, es lo que más vale, para mí, y para todos los músicos que la oyen, de la literatura guitarrística. Y tú, personalmente, también, entre todos los que se me han acercado y he conocido.[14]

Posteriormente, Segovia proponía sus preferencias personales de las obras para guitarra de Ponce:

> De todo lo que has hecho para guitarra lo que *más quiero* -diferencia sentimental superior a *me gusta*- es esa obra [*Diferencias sobre la Folía de España y fuga*]. Y así, completa. Después viene la Sonata a Schubert, luego la Suite de Weiss... y todo lo demás. Entre lo que menos me gusta tuyo, y lo que prefiero de otro compositor, hay todavía una gran distancia en favor tuyo. Hecha esta *declaración* que no necesitas porque estás enterado desde hace tiempo de estos... [15]

---

[13] Frary, P. K., *op. cit.*, p. 160. Ver también Bedford, F., *Harpsichord and Clavichord Music of the Twentieth Century*. California: Fallen Leaf Press, 1993., p. 135. Algunas obras para guitarra sola de Ponce fueron presentadas, como una travesura, bajo los nombres de dos compositores barrocos, el laudista y paisano de J. S. Bach, Sylvius Leopold Weiss (1686-1750), y el destacado operista italiano Alessandro Scarlatti (1660-1725). Estas obras incluyen: el *Balletto* (publicado en 1987), el *Preludio* (publ. en 1969), la *Suite Antigua* (también conocida como *Suite para guitarra sola*, publ. en 1967) y la Suite en la menor (sin fecha de publicación). Estas obras fueron compuestas durante los años 1925-1932, cuando Ponce vivía en París, y su origen se debe a una maliciosa decepción que Segovia tomó prestada del prominente violinista austriaco Fritz Kreisler. Éste último interpretaba sus propios pastiches de música barroca bajo varios seudónimos como Corelli y Vivaldi, ante todo para burlar a sus críticos. Segovia, de modo parecido, programó las obras de Ponce bajo los nombres de Weiss y Scarlatti, evidentemente para burlar a sus críticos, pero en realidad para evitar las críticas de que su repertorio era pobre y se basaba mayormente en las obras de un solo compositor, Manuel Ponce. La investigación de Frary sobre las composiciones pastiches de Ponce ha dado a conocer una obra hasta ahora desconocida, el Preludio en mi mayor, compuesto bajo el nombre de Weiss (publ. en 1969). Las cartas de Segovia revelan, no obstante, que este Preludio en mi mayor fue arreglado como Preludio para guitarra y clavecín en 1936 y fue ofrecido a Segovia y a su segunda esposa, Paquita, como regalo de bodas.

[14] Carta de Segovia a Ponce de diciembre de 1929, en Alcázar, M., ed., *The Segovia-Ponce Letters*/ Trans. P. Segal. Columbus: Orphée, 1989, p. 47.

[15] Carta de Segovia a Ponce del 23 de agosto de 1930, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 77.

La colaboración entre Ponce y Segovia no fue un arreglo financiero. Las obras de Ponce no fueron comisiones en un sentido ortodoxo, sino escritas *gratis et amore*. El pago por ejecución que un concertista normalmente debe al compositor o al editor no se menciona en ninguna de las cartas de Segovia y es probable que no fuera pagado con regularidad a Ponce, si es que se le pagó. Las ambiciones mutuamente complementarias de compositor e intérprete parecían constituir un elemento que los comprometía, pero éstas no fueron para nada la fuerza unificadora predominante en la colaboración. El deseo de Ponce de que sus obras se tocaran, se editaran y se grabaran, se complementaba con la necesidad de Segovia de disponer de obras de concierto originales. Ante la ausencia de algún acuerdo financiero permanente, la colaboración entre Segovia y Ponce se sostuvo por su mutua admiración y, también, por la paciencia ilimitada de Ponce.

En febrero de 1936, Segovia se sentía cada vez más condenado al ostracismo por Ponce. En 19 meses, Ponce no había contestado ninguna carta de Segovia. En consecuencia, Segovia se había puesto extremadamente enojado y confuso, ignorante de la causa del prolongado silencio. Su carta de febrero de 1936 es la única señal de este punto crítico en su relación y es, esencialmente, una exhortación a Ponce para salvar su amistad. Frustrado por el silencio de Ponce, Segovia quería una respuesta y emplazó a Ponce a que fuera franco y expusiera sus quejas:

> Esto es antinatural. Alguna otra cosa existe, oculta a nuestra comprensión, que actúa en vosotros con más eficacia que los trabajos y tareas. Cuando vivíais en París, aunque nos veíamos con más frecuencia debido a mis numerosos cruces al cabo del año, nuestra correspondencia era más seguida. Ahora que el mar nos divide, que no nos vemos, y que sería más natural acercarnos por medio de la correspondencia, silencio absoluto. Y meses y meses tranquilamente, sin conocer nada de la salud ni de las peripecias vitales, uno del otro. Esto no es normal, amigos míos [Segovia se dirige a Ponce y a su esposa Clema], y no debe sorprenderos que haga un esfuerzo, quizá rayano en la pesadez, para inquirir la razón.
>
> No me contestéis, pues, hablándome de la falta de tiempo, ni de las enfermedades, ni que las ocupaciones, alternando con lo demás, no os deja respiro para trazar unas líneas. Sed francos y decid las quejas que tengáis de nosotros, o separadamente de mí, y de Paquita. Os juro que si no me dáis respuesta sincera, esta será la última carta que recibiréis de mí.[16]

Aunque el origen preciso de esta crisis y los factores que la precipitaron son en buena parte desconocidos, las muchas otras cartas de Segovia

[16] Carta de Segovia a Ponce de febrero de 1936, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 153-154.

hacen posible valorar las causas probables de este deterioro de su amistad. Primeramente, la ambición de Segovia por legitimar a la guitarra como un instrumento de concierto dominaba su relación con Ponce. En segundo lugar, el grado hasta el cual Segovia pretendía imprimir su propia estética musical en el proceso de composición interfería constantemente en la autonomía creativa de Ponce. Estos dos factores produjeron una relación compositor-intérprete que se aparta radicalmente del modelo secuencial y mutuamente autónomo articulado por Mellers.

Las numerosas solicitudes de nuevas obras por parte de Segovia competían con otros intereses compositivos y literarios de Ponce. Éste completó 20 obras para Segovia entre 1926 y 1932, incluyendo cinco sonatas de gran dimensión, los 24 preludios y las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga* (1932). Durante este periodo, Ponce vivía en París y estudiaba composición en la École Normale con Paul Dukas. Además, en 1928 había fundado y editado la primera revista musical en lengua española publicada en Francia, la *Gaceta Musical*.[17] Esta época de intensa composición para la guitarra fue paralela con una declinación dramática de la producción ponciana de música pianística o vocal. Entre 1926 y 1932 Ponce escribió muy poca música para piano y para voz, no obstante que, antes de 1925, su producción en estos géneros había sido prolífica. El catálogo de las obras de Ponce publicado por Castellanos demuestra que, antes de 1925-1926, Ponce terminó 60 o más obras individuales para piano, pero entre 1926 y 1932 sólo concluyó cuatro. De modo similar, Ponce escribió 21 obras para voz y piano antes de 1925-1926, pero virtualmente dejó de escribir en este género entre 1926-1934.

El entusiasmo de Segovia por las obras de Ponce devino, paradójicamente, en una posesividad destructiva que lo alejó de éste en lugar de acercarlo. A diario, semanal, quincenal y mensualmente, las solicitudes del guitarrista eran una seria imposición sobre el compositor y, en ocasiones, pusieron tirante la relación entre ambos. El propio Segovia reconocía esta situación. En 1928, en el transcurso de varios meses, Segovia había estado acosando a Ponce para que concluyera la *Sonata clásica* y, por lo menos, tres series de estudios para guitarra (para organizarlos como preludios y fugas a la manera de *Das Wohltemperierte Klavier* de Bach). Después de un prolongado periodo sin respuesta de Ponce (éste no le había enviado al guitarrista estudio alguno, ni le había regresado las correcciones de la sonata), Segovia creyó que había ofendido

[17] Ésta fue una revista mensual de corta vida, que sólo publicó nueve entregas durante 1928. Duró el año entero, pero con algunos problemas financieros. Los números 5 y 6 se publicaron como un doble, y los 10, 11 y 12, como uno triple.

al compositor. En una carta escrita en junio de aquel año, tomando un tono de disculpa, Segovia ofreció esta visión personal de los hechos y se excusó por su "celosa" conducta:

> Comprendo que te acoso demasiado. Cuando siento afecto por una persona soy así. Pero comprendo también que es necesario frenar. Y voy a hacerlo. Ya no te acosaré más... [18]

Algunas cartas del guitarrista revelan a un intérprete consumido totalmente por el desarrollo de su propia carrera, e inconsciente de la demanda que esto le reportaba a Ponce. La ambición de Segovia por popularizar la guitarra se contrapone con un objetivo más individual, de lograr una carrera exitosa como concertista. En consecuencia, algunas de sus solicitudes son monumentos de insensibilidad. Por ejemplo, en su carta del 15 de abril de 1940, Segovia siente alivio de que Ponce se esté recuperando, tras haber estado muy enfermo de uremia -la enfermedad que terminaría por matarlo. Segovia escribe:

> Mi querido Manuel: Tu último cable me tranquilizó. Ya te he creido encarrilado hacia la convalecencia y el restablecimiento. Y sin mi presencia al lado tuyo y la agitación que involuntariamente el dinamismo de mi vida te ocasiona, pronto volverás a la normalidad de tu paz y tu salud.[19]

La intención real tras la carta de Segovia era la de motivar a Ponce para que concluyera el concierto de guitarra, un proyecto que el primero había alimentado por muchos años y no estaba dispuesto a que simplemente se desvaneciera en la oscuridad. Como si esto no fuera suficiente para el compositor, gravemente enfermo, también le pedía hacer una reducción de piano de la obra.

> ... No dejes de acabar rápidamente el de Guitarra y Orquesta ni de hacer la reducción para Piano y Guitarra, a fin de que yo pueda trabajarlo enseguida con Paquita...
>
> Adiós. Escríbeme dos líneas. Y si estás repuesto, acaba el Concierto para que pueda trabajarlo pronto y tocarlo en Buenos Aires y aquí [el guitarrista escribe desde Montevideo], ya sea en tu homenaje, ya en las audiciones que yo daré este invierno. El de Castelnuovo fue un éxito descomunal en Lima.[20]

---

[18] Carta de Segovia a Ponce de junio de 1928, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 33.

[19] Carta de Segovia a Ponce del 15 de abril de 1940, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 194.

[20] Carta de Segovia a Ponce del 15 de abril de 1940, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 195. Los corchetes son míos. La decisión de Segovia de evitar a Ponce fue, esencialmente, una maniobra diplomática diseñada para aliviar el creciente enojo de Ponce originado en un incidente

Esta carta resume hasta dónde prevalecía la ambición personal de Segovia sobre su relación personal con Ponce. El guitarrista era incapaz de subordinar la conclusión del concierto a la recuperación del compositor de su uremia. La preocupación que expresaba Segovia por la salud de su amigo suena hueca cuando se ve en este contexto. Para asegurar la conclusión del concierto, Segovia manipulaba su amistad con Ponce. En primer lugar, la inquietud que expresaba al principio de la carta era un expediente diseñado para facilitar el traer a colación el tema del concierto. En segundo, Segovia intentaba persuadir a Ponce con noticias de la serie de conciertos que había planeado en su honor, los cuales estaban por realizarse en Montevideo. Como uno de los recitales era para presentar el concierto de guitarra, Segovia le insistía a Ponce que lo concluyera. La terminación del concierto era *quid pro quo*, el pago de Segovia por el "homenaje". En tercer lugar, a manera de una idea rezagada, cuidadosamente colocada al final de la carta, Segovia menciona que el Concierto para guitarra y orquesta en re mayor, op. 99 (1939), de Mario Castelnuovo-Tedesco, fue un éxito en Lima. Aquí se implica que, si un compositor menor como Castelnuovo-Tedesco podía alcanzar éxito, el concierto de Ponce habría de ser más exitoso aún.

La influencia de Segovia en las composiciones para guitarra de Ponce se manifiesta en dos formas primarias: editorial y musical. La primera era una extensión inevitable y natural de su comprensión superior del instrumento. Él preparó las obras de Ponce para la publicación, corrigiendo algunos pasajes impracticables y proporcionando las digitaciones.[21] La función "editorial" de Segovia queda ejemplificada en sus correcciones al "*finale*" de la *Sonata romántica* (1929). Este "*finale*" fue devuelto originalmente al compositor porque sus pasajes de arpegio, en sucesión de grados conjuntos, eran imposibles en el *tempo* asignado. Segovia explicó a Ponce que, en la guitarra, los arpegios se derivaban de acordes "cerra-

---

anterior. En su carta del 26 de agosto de 1939, Segovia se quejaba amargamente de que no hubiera sabido de Ponce por más de un año, y se refería sin tacto alguno a Ponce y a su esposa, Clema, como "ingratos", "obstinados" e "indiferentes". Carta de Segovia a Ponce del 26 de agosto de 1939, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 185.

[21] La decisión de cómo distribuir determinados acordes o una frase melódica sobre una combinación particular de cuerdas o sobre una zona del diapasón es un juicio subjetivo y personal. La afinación de las cuerdas de la guitarra en intervalos de cuartas, interrumpidos por uno de tercera entre la segunda y tercera cuerdas, permite al ejecutante duplicar un rango particular de octava sobre dos o más áreas del diapasón, con efectos sonoros y tímbricos diversos y diferenciados. Dónde ejecutar un pasaje particular es, al fin y al cabo, un compromiso entre la facilidad técnica y el gusto personal. Así, la función editorial de Segovia complementaba el papel creativo de Ponce, asegurando que lo escrito fuera definitivamente ejecutable.

dos".[22] De esta manera, el guitarrista transportaba el idioma pianístico de Ponce en una forma practicable. Segovia escribía:

> ¿Comprendes? En la guitarra la técnica del arpegio está derivada casi estrictamente de las posibilidades del acorde *plaqué*. Lo que no sea posible en acorde plaqué, no es posible en sucesión arpegiada, a no ser que se toque en movimientos muy lentos.[23]

Los papeles de compositor y de editor de Ponce y Segovia, mutuamente independientes pero complementarios, son consistentes con la naturaleza secuencial de la relación compositor-intérprete tal como la describe Mellers.

La segunda influencia, más entrometida, que Segovia ejerció en las composiciones para guitarra de Ponce, se dio en la propia música. La interferencia de Segovia en el desarrollo de la composición socavaba la autonomía creativa de Ponce, y es inconsistente con la noción de Mellers de la relación compositor-intérprete. El caso del *Tremolo* (1930) da testimonio de que la impaciencia de Segovia por criticar la música de Ponce iba en detrimento de su colaboración y era, en esencia, contraproducente. Segovia sugirió cambios al *Tremolo* en dos ocasiones. En julio de 1930 escribió:

> ...Te mando el trémolo para que lo revises y realices mis indicaciones si te parecen oportunas. Anulo la primera, la he probado después y no me parece necesaria. Pero la reprise de la canción, creo que estará mejor en octava alta y con un contracanto interesante. Y además modificar el final, para que resulte un poco más picante. [24]

A los pocos días, Segovia le contó a Ponce que el acompañamiento del bajo (la, re, la, re) a la repetición de la canción era monótono. Como resultado de las sugerencias de Segovia, el compositor se fue distanciando cada vez más. Intentando aplacar al enojado, Segovia escribió:

> Querido Manuel: Estoy temiendo que, contra tu costumbre, te haya disgustado mi deseo de que hicieras algunos cambios en el manuscrito del trémolo. Si es así, no tienes razón en disgustarte, aunque sí en no hacerlos. Ya sabes el cariño enorme con que toco y cuido tus obras, y la admiración tan grande que siento por ti. Si alguna observación te

---

[22] "Acorde plaqué", en palabras de Segovia [nota del traductor].
[23] Carta de Segovia a Ponce del 30 de septiembre de 1928, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 38.
[24] Carta de Segovia a Ponce de julio de 1930, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 71.

hago, es desde un punto de vista instrumental, nunca artístico, y con la mejor buena fe del mundo.[25]

A pesar de las afirmaciones de Segovia en contrario, realmente trató de influir en la música que Ponce compuso para él. Muchas de sus solicitudes eran muy específicas y predeterminaban todo el carácter, el estilo, la forma general de la obra o del movimiento individual, así como los temas, texturas y tonalidad de la obra. El grado hasta el cual Segovia buscó influir en la música de Ponce está ilustrado por la génesis, la evolución, la publicación y la grabación de las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga* (1932). La idea de una composición basada en una serie de variaciones sobre el tema de la folía ya había sido puesta a discusión por Segovia en 1925-1926, poco después de la llegada de Ponce a París. En una carta escrita a principios de diciembre de 1929, Segovia regresó a esta idea y esbozó sus planes para la obra. Escribió:

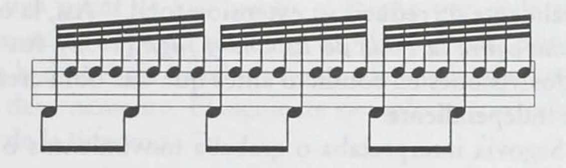
Quiero, que me hagas unas variaciones brillantes sobre el tema de las Folías de España, *en Re menor*,... En un estilo que linde entre el clasicismo italiano del XVIII y los albores del romanticismo alemán... Quiero que esta obra sea la mejor pieza de esa época, el *pendant* [es decir, la contraparte] de las de Corelli para violín sobre el mismo tema. Ve haciendo variaciones y mándamelas, y procura que contengan todos los recursos técnicos de la guitarra, por ejemplo variaciones en acordes simultáneos de tres notas, en octavas, en arpegios, sucesiones rápidas que asciendan hasta el si b sobreagudo y que expiren en el Re grave, enlace de voces en nobles movimientos polifónicos, notas repetidas, un mayor cantabile que realce la belleza del tema, ... y volver a él [al tema], para concluir con grandes acordes,.... En todo doce o catorce variaciones, obra de toda una parte del programa, que no se hará larga, por el contraste de cada variación con la que la precede y la sigue. [las cursivas están así en la edición de Alcázar][26]

A lo largo de la evolución de las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga*, Segovia siguió dando instrucciones muy específicas relacionadas con el contenido de las variaciones individuales. En mayo de 1931, poco después de su concierto de París, Segovia le escribió esta nota urgente a Ponce:

... es *necesario, absolutamente necesario*, que consagres tú la mañana entera en componer una variación más en trémolo, en modo menor, muy melódica, a tres tiempos, más bien larga que corta, y no muy complicada... Algo parecido a este dibujo:

---

[25] Carta de Segovia a Ponce del 24 de julio de 1929, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 73.
[26] Carta de Segovia a Ponce de diciembre de 1929, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 47-48.



y con un movimiento de bajos interesante. Es absolutamente precisa.[27]

El propósito de la interferencia de Segovia en las *Folías* era el de conservar el predominio de su visión original de una pieza de gran despliegue técnico. Las cartas de Segovia demuestran que Ponce no se sometía automáticamente a las recomendaciones de Segovia, sino que se mantenía firme en sus propias ideas. Ponce estaba muy entusiasmado al principio con la idea de una obra de tema con variaciones, y durante diciembre de 1929 le escribió al menos tres veces, quizá cuatro, a Segovia. En el curso de estas cartas, el plan total de la obra se expandió de modo exponencial. A fines de diciembre, su plan ampliado incluía "Preludio, tema y variaciones sobre la 'Folía de España' y fuga", una forma monumental sin precedente en el repertorio de la guitarra.[28] El alejamiento de Ponce de la idea original de la forma de tema con variaciones preocupó mucho a Segovia. Ya tan pronto como el 22 de diciembre de 1929, Segovia empezaba a dudar si el "Preludio, tema y variaciones sobre la 'Folía de España' y fuga" tendría éxito, al ser una obra "muy larga y sofisticada para su público".[29] En consecuencia, Segovia quería reemplazar la fuga con "un final corto y brillante". Ponce se resistió a esta idea. Más tarde, en diciembre de 1932, Segovia recomendaba que se dividiera al "Preludio, tema y variaciones sobre la 'Folía de España' y fuga" en dos obras separadas. El "Preludio" y la "Fuga" se podrían combinar con un "preludio" anterior, basado en un tema castellano. Esto dejaría al "Tema y variaciones sobre la 'Folía de España'" como una obra separada, restituyendo así el plan original de Segovia.[30] La omisión posterior del "Preludio", en la versión de la obra finalmente publicada, indica que Ponce fue persua-

---

[27] Carta de Segovia a Ponce del 11 de mayo de 1931, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 93.

[28] Carta de Segovia a Ponce de diciembre de 1929, en Alcázar, M., *op. cit.*, pp. 51-53. Es interesante que Segovia le había pedido a Ponce en una fecha reciente (el 22 de mayo de 1928) que compusiera una serie de preludios y fugas para guitarra en el estilo de *Das Wohltemperierte Klavier*, de J. S. Bach. Ponce comenzó a componer los preludios (más tarde publicados como un ciclo de 24), pero se resistió a hacer las respectivas fugas. Su idea de concluir las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga* precisamente con una fuga puede haber sido, a la luz de estos hechos, una concesión por el rechazo anterior a Segovia.

[29] Carta de Segovia a Ponce del 22 de diciembre de 1929, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 55-56.

[30] Carta de Segovia a Ponce del 22 de febrero de 1930, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 64.

dido eventualmente de reducir su extensión total.[31] Así, la obra publicada, *Diferencias sobre la Folía de España y fuga* (1932), fue un compromiso entre dos visiones en conflicto antes que una obra creada de modo autónomo e independiente.

A veces, Segovia interpretaba o grababa movimientos o partes individuales de las obras para guitarra de Ponce, basado en sus preferencias personales. Si bien las grabaciones parciales por Segovia de las obras de Ponce se imponían a veces de modo arbitrario, por las limitaciones de tiempo de los discos de pasta donde se grababan, otras son, en esencia, selecciones personales de obras completas. Por ejemplo, la de 1930 de la Sonata III (1928) sólo contiene los movimientos primero y segundo. Algunas grabaciones de Segovia, en realidad, rebautizan obras. El "Preludio" original para las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga* fue grabado como *Postlude* (1931). Las grabaciones que se hicieron para Decca, de los años cincuenta y sesenta, reflejan una continuación de esta tendencia. Sólo el primer movimiento de la *Sonatina Meridional* (1939) fue grabado en julio de 1962. De modo semejante, sólo se grabó en la misma sesión la segunda de las *Tres canciones populares mexicanas* (1928), *Por ti mi corazón*. A mayor abundamiento, ambas piezas son rebautizadas. El primer movimiento de la *Sonatina Meridional* es titulado *Canción y paisaje*, y la segunda de las *Tres canciones populares mexicanas* es llamada *Canción*. La naturaleza descriptiva de estos títulos conserva poca semejanza con los de las obras originales, y refuerza el punto de vista de que Segovia las grabó como piezas individuales y autónomas más que como los movimientos individuales de las obras originales; de otra manera, las piezas habrían sido atribuidas a esas obras de donde provenían.

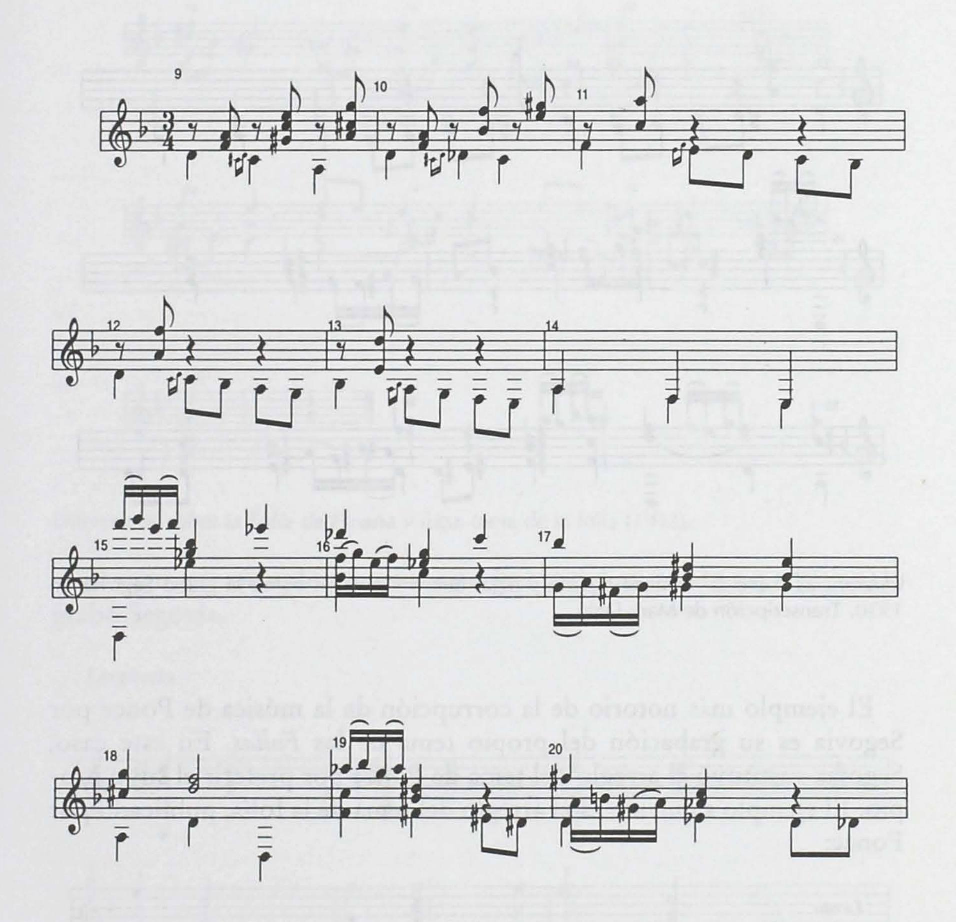
Con respecto a las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga*, Segovia literalmente "reescribió" la música de Ponce. La grabación original de esta obra, de 1930 (publicada en 1932), omite las siguientes diferencias: las numeradas 1, 6, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 20. Algunas de éstas, como la diferencia en trémolo (la núm. 16), fueron solicitadas específicamente por Segovia. En la carta del 11 de mayo de 1931 citada líneas arriba, Segovia le decía a Ponce que era imperativo que una de las diferencias fuera en trémolo, en tono menor, muy melódica, en compás de tres tiempos, más larga que breve y no muy complicada.[32] No obstante, esta diferencia en particular y las otras diez no iban con la noción original de

---

[31] El "Preludio" original de las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga* fue publicado posteriormente como *Postludio para guitarra* (1986).

[32] Carta de Segovia a Ponce del 11 de mayo de 1931, en Alcázar, M., *op. cit.*, p. 93.

Segovia, de una pieza de lucimiento, y fueron por ende omitidas. En algunas diferencias, Segovia añadió y suprimió notas; por ejemplo, su grabación de la diferencia 7 incluye notas adicionales de puente, y omite ciertas otras de ornamento. El siguiente ejemplo está extraído de la versión editada de la diferencia 7:



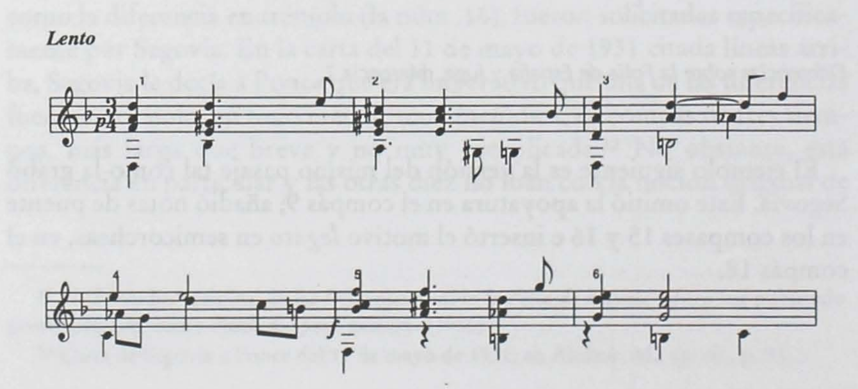
Diferencias sobre la Folía de España y fuga; diferencia 7.

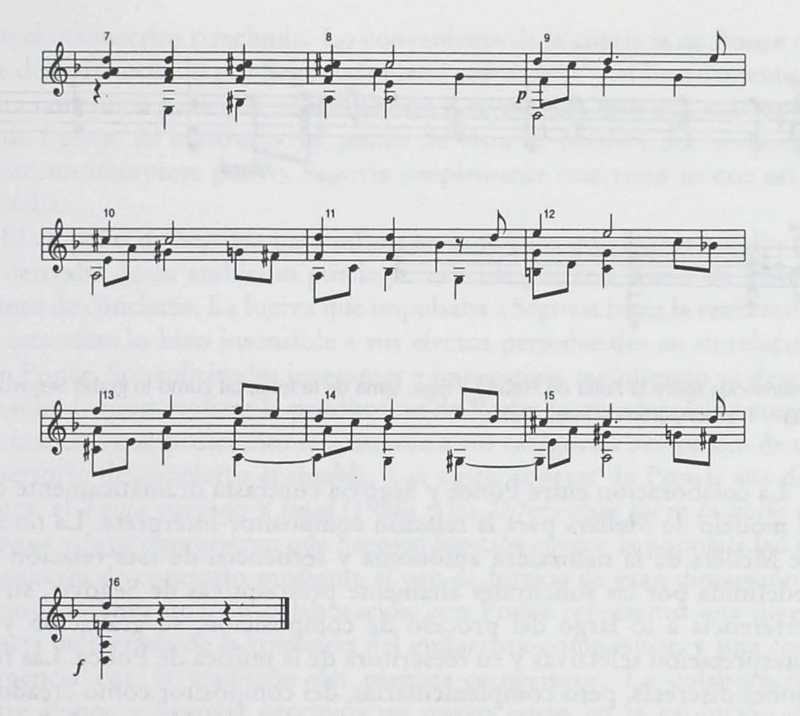
El ejemplo siguiente es la versión del mismo pasaje tal como la grabó Segovia. Éste omitió la apoyatura en el compás 9; añadió notas de puente en los compases 15 y 16 e insertó el motivo *legato* en semicorcheas, en el compás 18.

Andante

Diferencias sobre la Folía de España y fuga; diferencia 7, tal como la grabó Segovia en 1930. Transcripción de Mark Dale.

El ejemplo más notorio de la corrupción de la música de Ponce por Segovia es su grabación del propio tema de las *Folías*. En este caso, Segovia sustituyó el arreglo del tema de Ponce por preferir el suyo propio. El ejemplo siguiente es el arreglo del tema de la folía, publicado por Ponce:

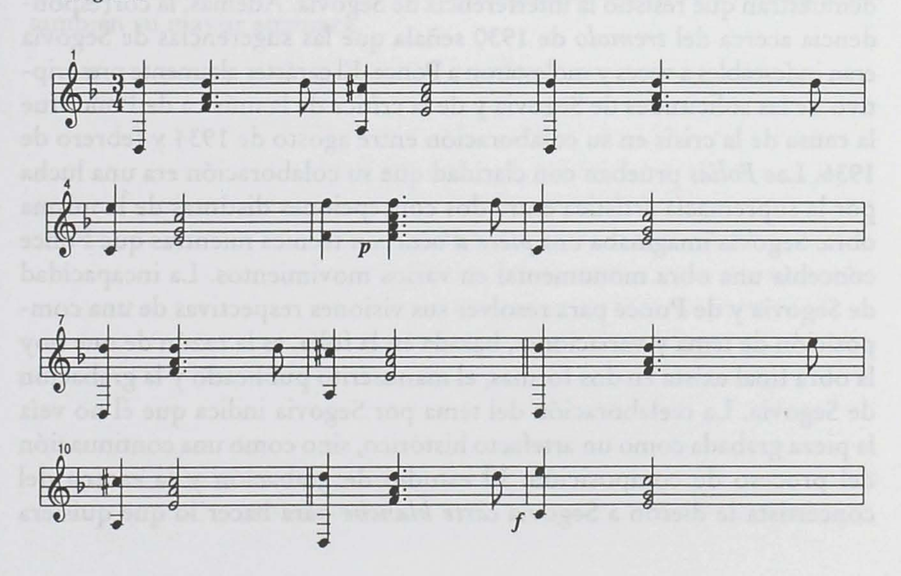




Diferencias sobre la Folía de España y fuga; tema de la folía (1932).

El siguiente ejemplo es una transcripción del mismo tema, tal como lo grabó Segovia.







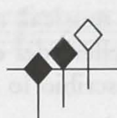
Diferencias sobre la Folía de España y fuga; tema de la folía, tal como lo grabó Segovia en 1930. Transcripción de Mark Dale.

La colaboración entre Ponce y Segovia contrasta dramáticamente con el modelo de Mellers para la relación compositor-intérprete. La noción de Mellers de la naturaleza autónoma y secuencial de esta relación fue redefinida por las solicitudes altamente prescriptivas de Segovia, su interferencia a lo largo del proceso de composición, su grabación y su interpretación selectivas y su reescritura de la música de Ponce. Las funciones discretas, pero complementarias, del compositor como creador y del ejecutante como intérprete fueron borradas por el intento de Segovia de controlar el desarrollo de la obra desde su génesis hasta su culminación. En ocasiones, esto redujo la colaboración entre Ponce y Segovia a un proceso de "música compuesta a la medida". Ponce, sin embargo, no fue siempre sumiso; las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga* demuestran que resistió la interferencia de Segovia. Además, la correspondencia acerca del *tremolo* de 1930 señala que las sugerencias de Segovia eran indeseables a veces y molestaron a Ponce. El carácter altamente prescriptivo de las solicitudes de Segovia y de la crítica de la música de Ponce fue la causa de la crisis en su colaboración entre agosto de 1934 y febrero de 1936. Las *Folías* prueban con claridad que su colaboración era una lucha por la supremacía artística entre dos concepciones distintas de la misma obra. Segovia imaginaba una *pièce d'occasion* técnica mientras que Ponce concebía una obra monumental en varios movimientos. La incapacidad de Segovia y de Ponce para resolver sus visiones respectivas de una composición de tema y variaciones, basada en la folía, es la razón de que hoy la obra final exista en dos formas, el manuscrito publicado y la grabación de Segovia. La reelaboración del tema por Segovia indica que él no veía la pieza grabada como un artefacto histórico, sino como una continuación del proceso de composición. El estudio de grabación y la escena del concertista le dieron a Segovia *carte blanche* para hacer lo que quisiera

con el manuscrito concluido. Lo conveniente de la ausencia de Ponce no fue desaprovechado por Segovia, quien "corrompió" deliberadamente la obra concluida para que se acomodara a su estética musical, más que a la de Ponce. Al contrario del punto de vista de Mellers del ejecutante como un intérprete pasivo, Segovia simplemente reescribió lo que no le gustaba.

El empeño de Segovia para influir en la música que le escribió Ponce se derivaba de su ambición por legitimar a la guitarra como un instrumento de concierto. La fuerza que impulsaba a Segovia hacia la realización de esta meta lo hizo insensible a sus efectos perjudiciales en su relación con Ponce. Sus solicitudes incesantes e imperativas manifiestan su deseo, no sólo de monopolizar la producción de Ponce, pero además de asegurar que esas composiciones se ajustaran a sus categorías personales de un repertorio de concierto aceptable. Las cinco sonatas de Ponce, sus dos suites, el *Tema variado y final* (1928) y las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga* demuestran que Segovia buscaba revivir la popularidad de la guitarra de concierto mediante el uso de formas de gran dimensión y varios movimientos. Su colaboración con Ponce representó una divergencia deliberada de la tradición del guitarrista-compositor, y una convergencia con la tradición del pianista-compositor. La colaboración entre Ponce y Segovia precipitó un nuevo curso en la evolución del repertorio de la guitarra solista, más allá de las miniaturas líricas de Tárrega y hacia formas en varios movimientos, más expandibles, inspiradas por el repertorio del piano. Así, el objetivo de Segovia de reunir un repertorio de obras originales para la guitarra, que sostuvieran su carrera de concertista, fue la *raison d'être* de su colaboración con Ponce, y fue también su mayor amenaza.

De México, concierto para Andrés Segovia: Una visita al *Concierto del Sur* de Manuel M. Ponce



Alejandro L. Madrid[*]

El *Concierto del sur* (1941) es la obra más importante de Ponce para la guitarra. Su composición se extendió durante doce años, tiempo en el que el lenguaje del compositor cambió de manera notable. Escrito después de la mayor parte de su producción para guitarra sola, el concierto nos muestra a un autor conocedor de las capacidades técnicas y expresivas de la guitarra, pero siempre abierto a los consejos que sobre el instrumento pudiera darle Segovia. Este artículo se ocupa de la colaboración entre el compositor y el guitarrista durante la composición de la obra, de los cambios que Segovia hizo a la partitura al realizar la primera grabación y del proceso de transformación del lenguaje del autor durante el periodo de composición de la obra (1929-1941).

Concierto del sur *(1941) is undoubtly the most important guitar work by Ponce. Its actual period of composition spread over almost twelve years, a time-span that proved to be critical for the development of Ponce's compositional language. Written after most of his solo guitar works, the concerto shows us a composer fully aware of the technical capabilities of the guitar, while always open for any suggestions from Segovia. This article focuses on the collaboration between Segovia and Ponce throughout the composition of the work, on Segovia's changes to the score when he recorded it for the first time, as well as the process of transformation of Ponce's musical language through this period (1929-1941).*

A finales de la década de los veinte, el guitarrista español Andrés Segovia (1893-1987) comenzaba a afianzar un bien ganado respeto entre la comunidad musical internacional, producto de casi veinte años dedicados a recorrer el mundo con la finalidad de llevar el arte de la guitarra a los más recónditos lugares del planeta –su primer concierto lo presentó en 1907–.[1] Si bien Segovia no fue el primero en hacer giras internacionales, ni mucho menos el "padre de la guitarra", como la leyenda nos lo ha presentado, sí fue el primer concertista en salir, exitosamente, del

---

[*] Investigador del CENIDIM.

[1] Juan Helguera, *La guitarra en México* (México: La torre de Lulio, 1996), p. 34.

ghetto de la comunidad guitarrística, ofreciendo recitales de musica original para el instrumento, escrita por compositores no guitarristas.[2]

Para 1929, Segovia había recibido obras de una gran cantidad de compositores, entre los que se cuentan Federico Moreno Torroba (1891-1986), Albert Roussel (1869-1937), Heitor Villa-lobos (1887-1959), Joaquín Turina (1882-1949), Carlos Chávez (1899-1978) y el más prolífico de todos en cuanto a su producción para guitarra: Manuel M. Ponce (1882-1948), quien para esa fecha ya había escrito expresamente para Segovia cinco sonatas para guitarra sola, una sonata para clavecín y guitarra, un tema variado y una gran cantidad de piezas y obras cortas. Con motivo del primer recital de Andrés Segovia en México, en 1923, Manuel M. Ponce escribió una reseña para el periódico *El Universal*, en la que llenó de elogios al virtuoso español, comparándolo por su musicalidad con su coterráneo, el chelista Pablo Casals (1876-1973).[3] A raíz de ese primer encuentro, Ponce escribió una pequeña pieza para Segovia, una serenata en la que incorpora el tema del jarabe tapatío,[4] la cual, poco tiempo después, pasaría a ser el tercer movimiento de la *Sonata mexicana* (1923).

Con el tiempo, la relación personal y profesional entre Ponce y Segovia se hizo mas íntima y fructífera, especialmente entre 1927 y 1932, cuando el compositor mexicano realizó estudios en Francia bajo la tutela de Paul Dukas (1865-1935). Fue ahí donde Ponce compuso la gran mayoría de sus obras para guitarra dedicadas a Segovia, y fue entonces cuando se gestó la idea de un concierto para guitarra y orquesta, con la finalidad de que el guitarrista tuviera una obra de calidad para presentarse bajo la batuta de los mejores directores de la época. Tomando en cuenta la creciente fama internacional de Segovia, era indispensable para un solista de su calibre el presentarse con orquesta, como lo hacían los pianistas, violinistas y chelistas más prestigiados del momento. Solo existía un pequeño inconveniente: la ausencia de obras concertantes que llevaran a la guitarra como solista (no es seguro que Segovia conociera los conciertos escritos en el siglo XIX por Mauro Giuliani (1781-1829) y Ferdinando Carulli (1770-1841), o los concertinos y el concierto escritos hacia

---

[2] Con la única excepción del guitarrista catalán Miguel Llobet (1878-1938), quien en 1920 recibió de Manuel de Falla (1876-1946) su única obra original para guitarra, el *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy*.

[3] Manuel María Ponce. "Crónicas Musicales", en *El Universal*, 6 de mayo de 1923.

[4] En el manuscrito, esta serenata lleva la siguiente dedicatoria: "De México, página para Andrés Segovia."

1930 por el compositor mexicano Rafael Adame (1905-ca. 1963),[5] ni que aun conociéndolos, le hubiera interesado promover la música de estos autores).

Segovia y Ponce se encontraron brevemente durante diciembre de 1928 en París, estando Segovia de paso por Francia, camino a Nueva York. Es muy probable que la semilla del *Concierto del sur* se encuentre en esa visita, puesto que es en una carta fechada el 27 de febrero de 1929 en Nueva York, donde se hace la primera mención del concierto en la correspondencia entre estos músicos.[6]

El periodo de gestación del *Concierto del sur* abarca casi doce años. Iniciado en 1929, no fue terminado sino hasta 1941, año en que fue estrenado por Segovia en Montevideo, Uruguay, el 4 de octubre, como parte de una serie de conciertos y conferencias que, sobre la música de Ponce, organizó el mismo Segovia.[7] Durante ese lapso, Mario Castelnuovo-Tedesco dedicó su Concierto en re (1939) a Andrés Segovia, y Joaquín Rodrigo (n. 1901) su *Concierto de Aranjuez* (1939) a Regino Sainz de la Maza (1896-1981), siendo ellos los primeros compositores no guitarristas en componer obras concertantes para la guitarra –como ya mencioné, precedidos en este siglo por los guitarristas y chelistas Rafael Adame de México y Quintín Esquembre (1885-1965) de España.[8]

No fue sino hasta 1940 cuando Ponce comenzó a trabajar con más dedicación en el concierto para guitarra y orquesta, según lo constata una carta fechada el 12 de septiembre de ese año, en la que Segovia declara su sorpresa al recibir un envío de Ponce, conteniendo secciones terminadas de un concierto que creía no le "saldría ya, no de la cabeza, sino de la voluntad".[9] Hasta ese momento, Ponce se había limitado a bosquejar algunos temas, especialmente para el primer movimiento, y a hacérselos llegar a Segovia, por lo que la obra no estaba muy adelantada.

---

[5] *Consideraciones sobre Rafael Adame y su concierto para guitarra y orquesta* (ca.1930), conferencia presentada por Alejandro L. Madrid en el IV Festival Internacional de Guitarra Cuernavaca 97, 15 de noviembre de 1997.

[6] *The Segovia-Ponce Letters*, "Carta núm. 27, 27 de febrero de 1929", Editado por Miguel Alcázar (Columbus: Editions Orphee, 1989), pp. 43-44.

[7] Corazón Otero. *Manuel M. Ponce y la guitarra* (México: Fonapas, 1981), pp. 131-136.

[8] Quintín Esquembre escribió en 1938 un *Capricho andaluz* para dos guitarrasa y orquesta. Agradezco al musicólogo español Julio Gimeno el haberme proporcionado esta información, y referido al artículo: "Sobre la música española contemporánea para guitarra", 1a. parte, escrito por Manuel Ruano Sánchez, y publicado en *El Encordado*, núm. 2, (Suecia, 1992).

[9] *The Segovia-Ponce Letters*, "Carta núm. 101, 12 de septiembre de 1940", p. 203.

Para finales de 1940, el interés de Segovia en el concierto era ya muy grande, iniciándose una colaboración vía correspondencia tan intensa entre el compositor y el intérprete, que 17 de las 128 cartas que conforman su relación epistolar de 1923 a 1947, fueron escritas entre septiembre de 1940 y febrero de 1941. Al mismo tiempo, Segovia se dio a la tarea de organizar una serie de conciertos y conferencias sobre música mexicana, especialmente de Ponce, como marco para el estreno del nuevo concierto para guitarra y orquesta. Recurriendo a sus influencias en los círculos diplomáticos mexicano y uruguayo (a raíz de la segunda guerra mundial, Segovia radicaba en Montevideo en ese momento), logró obtener el apoyo y financiamiento de ambos países para llevar a cabo esta empresa. Hacia octubre de ese año, deseando obtener de Ponce una obra que le permitiera el lucimiento técnico que no había logrado con el Concierto en re de Castelnuovo Tedesco, instó al compositor a escribir una *cadenza* de gran virtuosismo para el primer movimiento, el cual es terminado hacia noviembre.[10] Finalmente, en enero de 1941, Segovia recibe el concierto completo, y prepara el tan esperado estreno de la obra.

Sin duda, la posibilidad de tener un antecedente reportó cierto beneficio para la escritura del *Concierto del sur*. Andrés Segovia ya había tenido la experiencia de tocar con una orquesta, y conocía las posibilidades y restricciones de esa combinación instrumental. Esto repercutió en una colaboración mas certera entre compositor y ejecutante, y en la posibilidad de evitar los errores evidentes de orquestación y balance del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo y el Concierto para guitarra de Rafael Adame, y la carencia de virtuosismo en la parte de la guitarra en el Concierto en re de Castelnuovo. En todo caso, el concierto de Manuel M. Ponce logra el justo punto medio que muestra al instrumento solista en su más brillante virtuosismo, y una orquestación sólida, balanceada y clara.

A lo largo de la correspondencia entre Segovia y Ponce (la mitad de esa relación epistolar, pues sólo se han hecho públicas las cartas que el guitarrista envió al compositor) es notorio el trabajo de colaboración entre ellos cuando de una obra para guitarra se trata. Ponce aceptó siempre las sugerencias de Segovia en cuanto a cambios que beneficiaran el trabajo técnico del instrumentista, e inclusive el carácter de ciertas secciones o movimientos dentro de una obra. Este tipo de colaboración no podía faltar tratándose de una obra de la magnitud del *Concierto del sur* y, sobre todo, contando Segovia con la experiencia del Concierto en re de Mario Castelnuovo Tedesco.

---

[10] *Ibid*, "Carta núm. 107, 9 de noviembre de 1940", p. 216.



Mucho se ha escrito respecto al decidido aire español que emana del *Concierto del sur*,[11] especialmente tratándose de una obra un tanto tardía dentro de la producción de Ponce (el Concierto para violín y orquesta fue estrenado apenas dos años después, y presenta una enorme diferencia de lenguaje, con el *Concierto del sur*). Esto, sin duda, tiene su origen en el hecho de que el concierto para guitarra fue escrito expresamente para Andrés Segovia, un instrumentista que nunca se caracterizó por su pasión por la música de vanguardia. Al contrario, instaba a Ponce a ser moderno "mas no al estilo de Poulenc ni Milhaud",[12] y a despojarse del "sagrado respeto que le inspira la indumentaria extramoderna de su Musa".[13] Otro aspecto importante a considerar es el ferviente deseo por parte de Segovia de recibir música con carácter español escrita por Ponce,[14] deseo que anteriormente se había reflejado en el último movimiento de la Sonata III (1927), en piezas sueltas como la *Alborada y Canción gallega* (1927), el Preludio # 24 (1929) y la Mazurca (1932), y originado otras como la *Sonatina meridional* (1932), obras todas muy cercanas en espíritu al *Concierto del sur*, aunque separados por una distancia de casi 9 años, tiempo en el que el lenguaje composicional de Ponce se había desarrollado en una dirección distinta, asimilando la estética neoclásica de Dukas, la cual se deja entrever en algunos rasgos del concierto.

En el caso del *Concierto del sur*, los cambios sugeridos por Segovia durante el proceso de composición, fueron pocos en comparación a obras anteriores. Dos sugerencias suyas al primer movimiento fueron finalmente descartadas: la presentación del segundo tema una octava mas alta (en la segunda cuerda de la guitarra, en lugar de la cuarta y quinta),[15] y la elaboración de dos *cadenzas* diferentes, una de carácter virtuoso, y otra desarrollando más a fondo el material temático.[16] La primera sugerencia fue hecha pues Segovia pensaba que al digitar todo el tema sobre la segunda cuerda, podría alcanzar mayor expresividad con el uso del vibrato. La segunda, como ya mencioné, para poder contar con una *cadenza* que le permitiera lucir su técnica, y otra musicalmente más elaborada, para utilizarla ante un público mas receptivo. En ambos casos, Segovia cambió de idea, en el primero se convenció de que el mismo efecto expresivo se podía lograr digitando el tema en la quinta cuerda, y en

---

[11] Pablo Castellanos. *Manuel M. Ponce*, (México: UNAM, 1982), p. 50.

[12] *The Segovia-Ponce Letters*, "Carta núm. 13, enero de 1928", p. 22.

[13] *Ibid*, "Carta núm. 91, febrero de 1937", p. 173.

[14] *Ibid*, "Carta núm. 46, septiembre de 1930", p. 84.

[15] *Ibid*, "Carta núm. 103, 5 de octubre de 1940", p. 207.

[16] *Ibid*, "Carta núm. 113, 28 de diciembre de 1940", p. 229.

cuanto a la *cadenza*, encontró que la que Ponce escribió conjuntaba perfectamente las dos posibilidades. Los demás cambios dentro de este movimiento fueron menores; el más notable es el uso de rasgueados en la parte de la guitarra que acompaña la presentación orquestal del segundo tema en el número de ensayo (N. E.) 15, en lugar de las notas repetidas que Ponce había escrito originalmente.[17]

Para el segundo movimiento, Segovia sugirió un cambio a los *arpeggios* con que Ponce introducía la guitarra en el segundo compás.[18] En la versión final, Ponce se decidió por una serie de acordes que poco a poco se fusionan al acompañamiento orquestal (compases 2-7). Finalmente, para el tercer movimiento solo se menciona una sugerencia importante: la reintroducción, al final del movimiento, del motivo melódico que aparece por primera vez en el N. E. 51.[19] Esta idea de Segovia fue abandonada en la versión final del concierto. Los demás cambios son de muy poca importancia (eliminación de notas de acompañamiento duplicadas en la orquesta, inversión parcial de acordes en la parte de la guitarra, sin afectar la disposición general de los acordes), y tuvieron la finalidad de que el material musical fluyera mas idiomáticamente en la guitarra.

Es interesante observar que algunos de los cambios más importantes hechos por Segovia al *Concierto del sur* fueran realizados sin la autorización de Ponce, cuando la obra se grabó por primera vez en mayo de 1958, con Enrique Jordá dirigiendo la Orquesta Sinfónica del Aire y Andrés Segovia como solista.[20] En esta grabación encontramos diferencias notables con la partitura de estudio (reducción a piano de la orquesta) publicada por Peer International Corporation en 1970, con la aprobación de Segovia. En la coda del primer movimiento, N. E. 32, Segovia cambia el *arpeggio* de acompañamiento de la guitarra por una serie de rasgueos en tresillos de semicorcheas (ej. 1), además de un leve desplazamiento del



Ejemplo 1

---

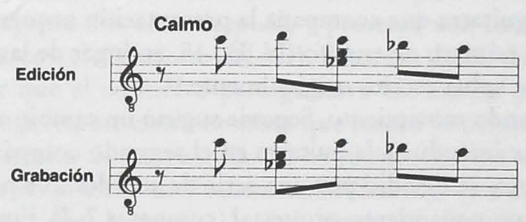
[17] *Ibid*, "Carta núm. 107, 9 de noviembre de 1940", p. 216.

[18] *Ibid*, "Carta núm. 11, 13 de diciembre de 1940", p. 225.

[19] *Ibid*, "Carta núm. 114, 5 de enero de 1941", p. 231.

[20] Esta grabación fue remasterizada y puesta nuevamente a la venta como parte de la serie The Segovia Collection, por MCA Records, en 1987. Se encuentra en el volumen 2 de la serie, bajo el número de catálogo MCAD-42067.

acorde de do menor en la sección *calmo* de la *cadenza*, a la parte fuerte del segundo tiempo en vez de la parte débil, como aparece en la edición (ej. 2).



Ejemplo 2

En el segundo movimiento, el motivo temático que aparece 9 compases después del N. E. 41, es presentado en la grabación por la flauta sola, mientras en la edición aparece en la parte de la guitarra (ej. 3). En este



Ejemplo 3

mismo movimiento, Segovia añade un compás antes del N. E. 44, al regreso a la sección A. Sin embargo, es en el tercer movimiento donde los cambios hechos por Segovia son mas evidentes: 7 compases antes del N. E. 52 añade un compás; uno después del N. E. 53, cambia el acompañamiento en *arpeggios* de la parte de la guitarra, por una serie de rasgueados; en el N. E. 54, toma un *tempo* mas lento que el original, aún cuando la indicación en la partitura es *a tempo*; finalmente, el cambio mas drástico aparece 16 compases después del N. E. 56, donde Segovia elimina una sección completa de 20 compases, para saltar hasta el N. E. 57, donde se presenta nuevamente el primer tema del movimiento.

Especular sobre si Ponce hubiera aceptado esos cambios o no sería demasiado aventurado. Sabemos que Ponce guardaba un gran respeto a Segovia, y que en la mayoría de los casos aceptó los cambios que él le proponía. También sabemos que en varias ocasiones Segovia grabó las obras de Ponce de manera diferente a como fueron publicadas, como es el caso de la Sonata III y la *Sonata romántica* (1928),[21] y de ninguna de

---

[21] En el caso de la Sonata III, Ponce pudo escuchar la versión fonográfica, diferente de la impresa, pues ésta fue grabada en el año de 1932, no así en los casos de la *Sonata romántica* y el *Concierto del sur*, cuyas grabaciones se realizaron después de su muerte.

las cartas de Segovia a Ponce se desprende el que Ponce se haya molestado por las libertades del guitarrista. En todo caso, Ponce sabía que Segovia era el mayor promotor de su música, no solo al tocarla en la mayoría de sus recitales, sino al animar a distinguidos instrumentistas amigos suyos, a incluirla en sus repertorios, por lo que su tolerancia para con él puede ser comprensible.



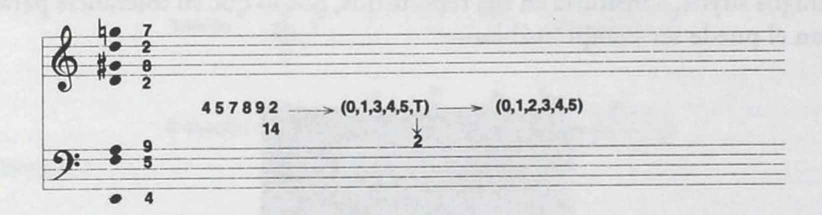
Lamberto Baldi, Manuel M. Ponce y Andrés Segovia en el estreno del *Concierto del Sur*, Montevideo, 1943.

Generalidades armónicas y melódicas

Aun cuando he manifestado la cercanía del *Concierto del sur* a las obras que Ponce escribió a principios de la década de los treinta, algunas de las características más representativas de su estilo tardío se pueden encontrar en esta obra. Particularmente en la concepción armónica general, la cual, aunque basada en armonía por cuartas, presenta una idea mas colorística que en obras tempranas, no por eso perdiendo su referencia funcional. En esta obra encontramos a un Ponce preocupado por enfatizar centros tonales, sin recurrir a presentaciones textuales de los acordes que afirman el sentido funcional armónico.

Este proceso es evidente en el principio del concierto, al hacer la presentación del tema A. En este caso Ponce nos presenta a la dominante como área tonal central que resuelve en el N. E. 1, donde la orquesta presenta el tema A en la tónica. Es sólo en este momento en que se presenta un acorde triádico claro. Hasta entonces Ponce no presentó un acorde de dominante evidente, sino que enfatizó el área de dominante con dos acordes disonantes de gran tensión, basados en la colección interválica

(0,1,2,3,4,5) (ej. 4), es decir, en el primer hexacorde de la escala cromática, lo que le permite servir de referencia a diversas inflexiones de carácter cromático durante el transcurso del discurso musical.



Ejemplo 4

En otras palabras, respeta la funcionalidad armónica de tensión en el área de la dominante y relajación en el área de la tónica, armando un acorde disonante que enfatiza la idea de tensión y resolviéndolo a la tónica, pero sin utilizar una retórica armónica tradicional.

Otro aspecto importante del lenguaje armónico de esta obra es la rapidez de cambios de centros tonales que ha sido erroneamente llamado en numerosas ocasiones "característico de una armonía impresionista".[22] El malentendido surge al considerar la concepción armónica de Claude Debussy (1862-1918), como un simple ejercicio colorístico, lo cual es un error de perspectiva histórica, ya que al reaccionar contra la práctica armónica wagneriana, Debussy rompió los esquemas armónicos tradicionales mediante el uso de acordes sin relación funcional entre ellos; ésto, aunado al uso de ejes y diversas escalas simétricas, nos da como resultado ese carácter estático de su música.[23]

En el caso de Ponce, esta actitud de estatismo armónico no existe, como se puede ver en el ejemplo 4. Lo que si se da es un uso colorístico de la armonía que no rompe la funcionalidad de la misma.

Mas notorio al oído, a lo largo del concierto, es la continua presencia de giros modales que enriquecen la línea melódica. En su mayoría estos giros son referentes al segundo, tercero y cuarto modos litúrgicos (llamados hipodorio, frigio e hipofrigio en la Edad Media), y a segmentos de la escala menor armónica, con su característico intervalo de segunda aumentada entre el 6o. y 7o. grados. Evidentemente estas referencias conllevan inflexiones de carácter "español" y "árabe" cuando se intro-

[22] David Nystel. "Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce," *Guitar Review* (No. 85, Spring 1991), p. 8.

[23] Elliot Antokoletz. *Twentieth-Century Music* (Englewood: Prentice Hall, 1992), pp. 88-89.

ducen en el discurso melódico, y son éstas las que acercan a esta obra con aquellas de finales de los veinte y principios de los treinta.

El primer movimiento es una forma sonata basada en dos temas claramente contrastados, tres motivos rítmico-melódicos, y un pequeño motivo introductorio. El tema A es presentado al principio de la obra por la orquesta, sobre una sucesión armónica que intercala el modo mayor y menor del área tonal principal: LA.

Sección	Exposición					Desarrollo	Reexposición			Coda
Temas	Motivo introductorio	Tema A	Variación de A	motivos 1 y 2	Tema B		Tema A	Tema B	Cadenza	
Tonalidad	La m-La M	La m		Fa#yDo#	Mi	Modo frigio menor armónico	La m	La M	Mi	La M
N.E.			2	4	8		20	27		
Instrumento	Orquesta	Orq. guit	guit				guitarra		guitarra	

Gráfica del 1er. movimiento.

Un nuevo elemento melódico es introducido por la orquesta en la sección de regreso a la tónica, después del desarrollo. Sin embargo, este nuevo elemento no se explota posteriormente, igual suerte corren las melodías no temáticas que aparecen en el segundo movimiento del concierto. En este aspecto, el *Concierto del sur* nos recuerda la aparición de temas nuevos, a lo largo de los desarrollos y reexposiciones de los conciertos pertenecientes a la tradición rusa, desde Pyotr I. Tchaikovsky (1840-1878) y el "Grupo de los cinco", hasta Alexander Glazunov (1865-1936) y Serge Rachmaninov (1873-1943).[24]

La *cadenza* empieza con la guitarra presentando a manera de rasgueado los acordes basados en la coleccion (0,1,2,3,4,5) ya mencionada, y se desenvuelve básicamente por medio de citas de los dos temas principales, yuxtapuestos a secciones de virtuosismo idiomáticas para la guitarra. Particularmente interesante es el *Piu mosso*, donde el tema A es presentado por cuartas paralelas, sobre un pedal de MI.

El segundo movimiento es una forma A-B-A bastante clara, basado en dos temas, el primero en la sección A, y el segundo en la sección B ambos construidos sobre el modo frigio. Las aréas tonales enfatizadas son RE para la sección A, y LA para la sección B.

---

24 Michael Thomas Roeder. "The Concerto in Russia". *A History of the Concerto.* (Portland: Amadeus Press, 1994), 291-310.

Sección	Intro	A	B	A	Codetta
Temas		A	B	A	
Tonalidad	Re frigio	Re frigio	La frigio- Si M	Re frigio	
N.E.		35	41	44	
Instrumento	Orq. + quit.	Guitarra		Orq. + Guit	

Gráfica del 2o. movimiento.

El tercer movimiento es un rondó de forma A-B-A-C-A-D-C-A-E-C-CODA que no presenta mayor interés desde los puntos de vista armónico y formal, aquí Ponce trata brillantemente a la orquesta y la guitarra, para dar un brioso final al concierto. La instrumentación, que en el *tutti* orquestal final incluye una pandero, así como el uso de rasgueos y escalas referentes a la tradición flamenca (debido a las inflexiones frigias), refuerzan el profundo carácter español del concierto.

En los primeros dos movimientos de la obra encontramos los elementos más interesantes. En el segundo movimiento, podemos notar la preocupación armónica de Ponce muy claramente, desea dar un color armónico diferente del diatonicismo tradicional mediante el uso de modos que no forman parte de la tradición eurocentrista; sin embargo, Ponce nunca se aleja de estructuras formales tradicionales, las cuales tienen su origen en el juego tonal funcional, y sin el cual perderían su razón de ser.

Nuestro análisis nos permite también interpretar el uso de la forma sonata en el primer movimiento, como un proceso de desarrollo que nos lleva de la ambigüedad a la certeza modal y armónica. En la exposición, Ponce nos presenta una serie de elementos estructurales (temas y motivos) muy claramente definidos, sin embargo la armonización de estos y la serie de inflexiones modales, no nos dejan establecer de manera precisa el mundo sonoro en el que este material se debe desenvolver. El desarrollo es un proceso de purificación por medio del cual se esclarecen las propiedades tonales de estos materiales básicos, los cuales son presentadas en la reexposición, despojados de cualquier elemento de ambigüedad. Situándonos dentro de la estética romántica que el autor, en el periodo de concepción del concierto, intentaba conciliar con una técnica mas moderna, no es de ninguna manera descabellado hacer una interpretación dramática del uso que Ponce hace de la estructura formal tradicional que más conexiones tiene con la idea de drama.

El *Concierto del sur* es una obra de capital importancia para entender el desarrollo musical de la producción ponciana. El hecho de haber sido escrito a lo largo de una década nos permite observar dos tipos de preocu-

paciones en él, por una lado la búsqueda de un lenguaje armónico más avanzado que el de su obra temprana, y por otro la intención de crear una música fuera de la tradición eurocentrista (de acuerdo aún con la búsqueda que dio origen a su tendencia nacionalista). El inusualmente largo proceso de composición le hace tener un pie en la década de los veinte, y otro en la de los cuarenta (con la implicaciones estilísticas que esto conlleva), por lo que es ésta la obra que mejor nos permite comprender las diferencias entre el Ponce que en 1912 compuso un concierto para piano basado en el modelo romántico del siglo XIX, y el Ponce que en 1942 presentó a la audiencia mexicana un concierto para violín que, siendo una de sus obras más logradas, en su momento sufrió de la incomprensión del público.

Integración temática en el Concierto para piano de Manuel M. Ponce

*Joel Almazán Oribuela**

Dedico este artículo a mi mamá, la señora Consuelo Oribuela

Basado en un análisis a fondo del material temático del Concierto para piano y orquesta de Ponce, el autor demuestra como el compositor llevó hasta el límite el principio del *desarrollo variado* (según Arnold Schoenberg), en un proceso pleno de imaginación que permea toda la obra. En sus gráficas y ejemplos se ofrece un seguimiento detallado de las transformaciones temáticas a través de toda la obra.

Following an in-depth analysis of thematic material in Ponce's Piano Concerto, the author shows how the composer took to its limits the principle of developing variation (as formulated by Arnold Schoenberg), in a process full of imagination which permeates the whole piece. A detailed account of the theme's transformations throughout the piece is layered in the graphics and examples included.

El concierto para piano y orquesta de Manuel M. Ponce (1882-1948) es, sin lugar a dudas, una de las obras artísticas mejor logradas dentro del repertorio "romántico" de este compositor. Estrenado en 1912 con el propio Ponce al piano, merece un lugar principal dentro de la literatura musical mexicana -y la no mexicana-, escrita para orquesta e instrumento solista. La coherencia composicional que ofrecen varios aspectos en esta obra (incluyendo la doble tonalidad y los tratamientos temáticos, tímbricos y rítmicos), permiten al oyente disfrutar de veinte minutos de ideas musicales maravillosas, presentadas prácticamente sin interrupción. Las lineas melódicas fluyen de forma continua, natural y con una belleza inusual, a través del diálogo casi permanente entre solista y orquesta. En lugar de un análisis global, que considere los diversos elementos que conforman el panorama de esta partitura genial y que sería demasiado ambicioso para una aportación de esta naturaleza, el presente artículo aborda con mayor profundidad un aspecto que, a mi juicio, es el más significativo de esta obra: el intrincado y fascinante manejo de las relaciones temáticas, conformadas por derivaciones y transformaciones al nivel estructural motívico, que unifican en un todo congruente los materiales

* Investigador del CENIDIM.

melódicos empleados. Se pretende, a través de un estudio profundo de derivaciones e integraciones temáticas, mostrar cómo es alcanzada una coherencia composicional tanto en el detalle local como en la estructura a gran escala. Los procesos de transformación temática identifican de manera particular esta obra maestra de Ponce y podrían extenderse al estudio de otras obras tonales del propio compositor y del repertorio de otros autores mexicanos de la época.

* * * * *

En su libro sobre Ponce, el pianista e investigador Pablo Castellanos (1917-1981) señala, entre otras cosas, la influencia decisiva de la obra pianística de Franz Liszt (1811-1886) en la concepción cíclica de este concierto. Después de afirmar que es "quizá la obra más importante de su fase romántica", Castellanos enfatiza que "Ponce hace surgir los temas de cada movimiento, distintos en apariencia, de las transformaciones rítmicas y melódicas de los motivos que contiene el tema inicial". [1]

Esta observación tan reveladora de Castellanos, validada oportunamente en los ejemplos musicales que ofrece (pp. 65-66), es indudablemente un punto de partida ideal, al pretender indagar -con una metodología más sistemática y mayor profundidad analítica-, las relaciones melódicas internas y los diversos procedimientos de transformación temática. Ciertamente, uno de los objetivos centrales de cualquier enfoque analítico sobre una partitura (independientemente del sistema empleado y del lenguaje composicional en cuestión) es comprender las relaciones tan estrechas e importantes de balance entre la integración estructural y el renovado interés musical interno de la obra. Los mecanismos de transformación temática que el maestro Castellanos señala constituyen el factor decisivo de integración, y estarían, creo yo, estrechamente relacionados al procedimiento composicional llamado *developing variation*, término que Arnold Schoenberg (1874-1951) originalmente acuñara y al cual alude en numerosos escritos. Éste es un recurso que principalmente autores alemanes de fines del siglo XIX e inicios del XX emplearon para resolver el dilema constante entre unidad y variedad, problema común al que prácticamente todos los creadores

---

1 Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce*, recopilación y revisión de Paolo Mello. México, UNAM, 1982 (Textos de Humanidades 32), p. 31.

musicales se enfrentan en uno u otro momento de su trayectoria creativa.[2]

En un ensayo escrito en 1931, Arnold Schoenberg describe este procedimiento, que más tarde denominaría *developing variation*:

> Todo lo que sucede en una pieza musical no es sino la transformación continua de un contorno básico. En otras palabras, no existe nada en una pieza musical que no provenga del tema, nazca de este y pueda ser rastreado nuevamente a él; para decirlo mas explícitamente, nada sino el tema en sí mismo. O, todas las formas que aparecen en esta pieza musical están previstas en el tema.[3]

Este proceso de transformación temática, *variación desarrollante continua o desarrollo variado (developing variation)*, es un recurso decisivo en las relaciones melódicas internas en el concierto de Ponce. Resulta de una serie de procesos de derivación, expansión y manipulación de los materiales temáticos. Estos procesos ocurren al nivel composicional de la idea melódica local, es decir en los materiales melódicos que ya presentan rasgos propios, pero que no podrían ser considerados como una frase, ni mucho menos un "tema".

En los dos primeros compases de la exposición orquestal, aparecen tres ideas que llamaremos "células generadoras". Estas tres células identificadas como a, f y k en el ejemplo 1, derivan en la totalidad de motivos melódicos identificables en los temas principales y son desarrollados a lo largo de los diversos episodios-variaciones de todos los movimientos. Antes que nada, partiremos del estudio cuidadoso de estas tres células. El motivo a –marcado así por su importancia y potencial–, aparece en los instrumentos graves de la orquesta –tuba, contrabajos y chelos– y consiste en una tercera menor ascendente y descendente entre fa# y la.[4] Al tener en mente que la obra se inicia en la tonalidad de fa# menor y concluye en la tonalidad de la mayor, se advierte la integración de las tónicas de estas dos regiones tonales (las más importantes de la obra) en este detalle "local". Este intervalo de tercera menor adquiere una importancia crucial, ya que a través de una serie de transformaciones genera varios

---

[2] De especial interés es el trabajo de Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley, University of California Press, 1984. Posiblemente Ponce escuchó algunas obras de Brahms en su primera estancia en Europa. Sin embargo, la relación específica entre el procedimiento como lo plantea Schoenberg, su uso en la obra de Brahms por Frisch y la obra Ponciana es un trabajo pendiente.

[3] Traducción del presente autor de: Arnold Schoenberg, "Linear Counterpoint" en *Style and Idea*, ed. por Leonard Stein. Berkeley, University of California Press, 1975, p. 290.

[4] De las dos versiones orquestales disponibles, se trabajó este artículo con la que ofrece una dotación completa de cuerdas y alientos.

motivos. El motivo f, por ejemplo, es ya una primera expansión de esta célula a. El contorno melódico mi#-fa#-la-sol#, se genera a partir del uso del bordado incompleto (fa#-la que se convierte en fa#-la-sol#) y de la apoyatura (mi#-fa#), que se aplican a esta idea básica de la tercera menor (fa#-la que se convierte en mi#-fa#-la-sol#). Fa# y la, corresponden además a dos tonos de la triada de tónica, y su uso melódico responde a una concepción "horizontal" de la prolongación tonal que ocurre normalmente entre el bajo de la triada de tónica en estado fundamental y su primera inversión.[5] Este motivo f, sin embargo, se explica en este contexto como un adorno de las notas estructuralmente importantes, que son fa# y sol#, no fa# y la (ver ejemplo 1). La tercera célula (k), consiste en un salto descendente de novena menor, que retorna a través de una segunda menor ascendente a la nota original, cerrando así la idea de un bordado cromático descendente. Se podría considerar que este motivo es presentado ya desde su primera aparición, fragmentado en sus elementos principales: el bordado inferior (segunda menor expandida en un salto de novena), y segunda ascendente que regresa a la nota principal. Estas tres células (a, f y k), que aparecen en los dos primeros compases contienen un potencial fabuloso que Ponce trabaja, varía y desarrolla desde la exposición del primer tema (tema A). [6]

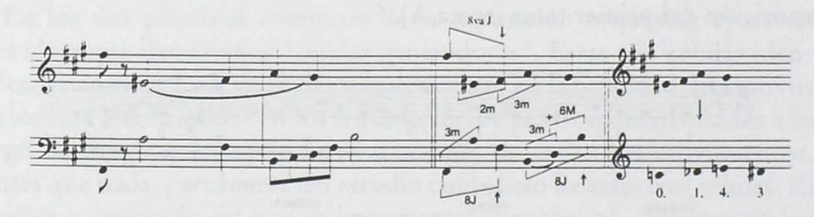


Ejemplo 1. Idea generadora y motivos a, f, k.

[5] Esta concepción "horizontal" de un intervalo armónico es explicada en términos analíticos schenkerianos como un "despliegue" *(unffolding).* Ver Allen Forte, *Introduction to Schenkerian Analysis.* Nueva York, W. W. Norton, 1982, pp. 159-163 y Allen Catwallader y David Cagné, *Analysis of Tonal Music: a Schenkerian approach.* Nueva York, Oxford University Press, 1998.

[6] Otro factor que adquiere importancia estructural consiste en los diferentes tipos de apoyaturas empleados en estos dos primeros compases: primero, el intervalo armónico la-mi# que resuelve a la-fa# (quinta aumentada que resueve a una sexta mayor); y segundo, la-si que resuelve a sol#-si (séptima menor que resuelve a una sexta mayor). Ambas apoyaturas resuelven a una sexta mayor, intervalo que respresenta en forma abstracta, la inversión de una tercera menor. La división de la octava en tercera mas sexta es abordada horizontalmente en varios motivos.

Los elementos interválicos de los dos compases "generadores" ofrecen otros aspectos muy interesantes. Como se aprecia en el ejemplo 2, los intervalos de tercera menor ascendente y octava justa descendente y ascendente son estructuralmente importantes. El material del bajo (chelos, contrabajos y fagotes) en el segundo compás, ya muestra la integración de estos dos elementos en los que se divide la octava justa: una tercera mas una sexta mayor a través de un arpegio. Otro factor interválico que apoya la hipótesis de la creación temática a través de estos motivos, lo constituye el contenido interválico de la célula f-indudablemente la mas importante de las tres-, incluye un material interválico muy rico, ya que presenta internamente dos segundas menores (mi#-fa# y sol#-la), una segunda mayor (fa#-sol#), dos terceras menores (mi#-sol# y fa#-la) y una cuarta disminuida -tercera mayor- (mi#la).[7] El contorno tonal del motivo: mi# como sensible de fa# menor y sol# como sensible de la mayor, intensifica de forma directa la cohesión tonal. Debe recordarse además, que la armonía del segundo compás, prolongada de manera especial a lo largo del tema A (II7 en segunda inversión en la tonalidad de fa# menor), constituye la triada de sensible con séptima en la tonalidad de la mayor (ver ejemplos 2 y 6).



Ejemplo 2. Contenido interválico de la idea generadora.

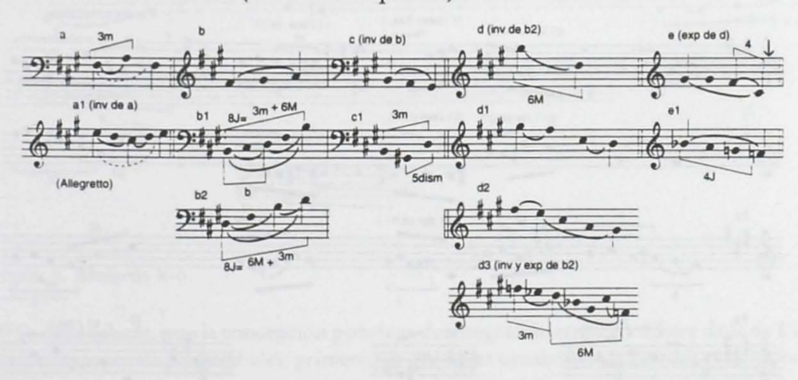
Para alcanzar la coherencia interna a la que aluden Pablo Castellanos y Arnold Schoenberg, Ponce emplea en su concierto una serie de "técnicas composicionales" que desarrollan las células motívicas. Algunos de estos procesos de derivación motívico-temática son: expansión interválica (cuando una tercera menor se amplia a una cuarta o quinta justa, por ejemplo) y expansión temática (cuando a un motivo se le agregan notas de paso, bordados o apoyaturas), inversión, aumentación y disminución (entendidos en su connotación contrapuntística tradicional), despliegue (presentación horizontal, en varias posibilidades, de un intervalo armónico), agregación motívica, contracción interválica y las combinaciones de estos procesos. Los ejemplos 3, 4 y 5 ejemplifican los

---

[7] Utilizando la terminología de Allen Forte esta célula sería el grupo 0, 1, 3, 4; su contenido interválico se mostraría como 2, 1, 2, 1, 0, 0. Ver Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*. New Haven, Yale University Press, 1978.

diferentes procedimientos a través de los cuales los motivos a, f y k, generan una serie de grupos de motivos melódicos que van, a su vez, a constituir el núcleo de temas, episodios y cadencias de los diversos movimientos.[8]

Al analizar los ejemplos 4, 5 y 6, se advierte que el motivo a es invertido y adornado con notas de paso para generar el motivo a1 (que aparecerá primordialmente en el tema C del *allegretto*). El motivo b constituye el intervalo ascendente de tercera menor adornado con una nota de paso. Este motivo se amplía en b1 y b2 para incorporar dos intervalos: la octava justa y la tercera menor (invertida en sexta mayor). El motivo c invierte al b, expandiéndose en el c1 para presentar una quinta disminuida (intervalo que no aparece en las células generadoras y será desarrollado en varios episodios); el grupo de motivos d se crea a partir de una sexta mayor descendente (complemento interválico de la tercera menor), que es adornada de numerosas maneras, con notas de paso, apoyaturas y saltos consonantes; finalmente el motivo e guarda una estrecha relación con c a partir de una expansión interválica y con d si se interpreta como contracción interválica (de sexta a quinta).



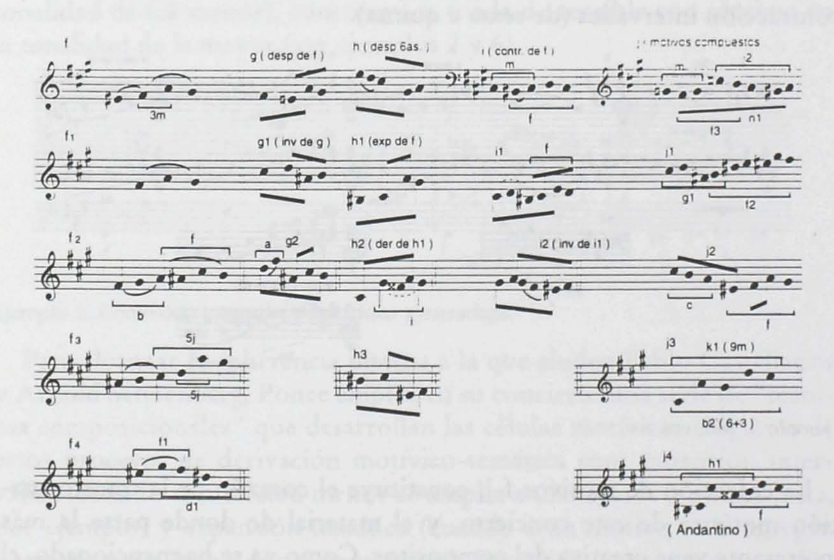
Ejemplo 3. Motivos a-e.

La colección de motivos f-j, constituye el corazón de la transformación motívica de este concierto, y el material de donde parte la más interesante vena creativa del compositor. Como ya se ha mencionado, el motivo f contiene un potencial único, debido a su contenido interválico

---

8 En los ejemplos musicales se combina la escritura "real", con las reducciones estructurales de tipo schenkeriano. Es indispensable estudiar cuidadosamente estos ejemplos, y se sugiere leerlos de la siguiente manera: célula a, que genera motivos b, c, d y e. Motivo a, que genera a1, a2, etc.; motivo b que genera b1, b2, b3, etc. Además, se emplearon las siguientes abreviaturas convencionales para tratar de explicar claramente la evolución de estos materiales melódicos: inv=inversión, 8J=octava justa, 3m=tercera menor, c=compás, aum=aumentación, dism=disminución, desp=despliegue, exp=expansión y contr=contracción.

y a las diferentes posibilidades de interpretación estructural. La primera transformación (expansión interválica y temática del bordado incompleto fa#-la-sol#) se ilustra con los motivos f2 y f3. Las posibilidades de variación a través del despliegue se observan en los diferentes motivos g y h. Estas transformaciones, entendidas plenamente sólo a través del proceso de despliegue *(unffolding)*, parten del concepto schenkeriano que explica relaciones temáticas horizontales a través de la elaboración contrapuntística de un intervalo vertical. Así, en nuestro ejemplo, las dos terceras menores que se generaron desde los dos primeros compases sufren una serie de variaciones (g, g1, g2) y derivan también, con el uso de la inversión de tercera a sexta, en h, h1 y h2 (ver ejemplo 4).[9] Los motivos i, parten de la contracción del bordado incompleto f (mi#-fa#-la-sol#) en un doble bordado cromático (sol#-la-si-la) y sus subsecuentes derivaciones en i1 e i2. Finalmente, los motivos j, son una serie de combinaciones motívicas. Estos agregados motívicos, no sólo expanden primordialmente materiales del grupo f, sino que también incorporan elementos descritos en el grupo a y en el grupo k.



Ejemplo 4. Motivos f-j.

---

[9] El proceso de despliegue en este caso, parte de la premisa estructural en que el motivo f es en sí mismo la resultante de presentar melódicamente los dos acordes mi#-sol# y fa#-la. Por lo tanto puede ser presentado como fa#-mi#-la-sol#, como la-fa#-mi#-sol#, como sol#-la-fa# una octava arriba y mi# adyacente a este fa#, o como el motivo f: mi#-fa#-la-sol#, sin modificar su reducción y concepción estructural.

La serie de motivos k-n (ejemplo 5), muestran el desarrollo de dos ideas principales: por un lado está la explotación del salto de octava descendente, con o sin el bordado de novena menor correspondiente y por otra parte la exploración cromática, que se inicia a partir de la relación mi#-fa# y llega a su máximo desarrollo en la elaboración del motivo L3 en el tema D (cuatro notas de paso cromáticas descendentes que "rellenan" el intervalo generador de tercera menor). El motivo k, es uno de los materiales unificadores en la concepción cíclica de esta obra.[10] Los temas del *allegro* inicial, del *andante* y del *finale* presentan rasgos de k y de otros motivos. Por otra parte baste comparar L3 con c, para reiterar las relaciones tan estrechas entre los diversos grupos motívicos.[11] Nuevamente, la relación entre el grupo de motivos a y el grupo k es inminente al estudiar al motivo n1 en cuanto a su derivación de b, f y n. [12]



Ejemplo 5. Motivos k-n.

[10] Se debe aclarar, que la concepción ponciana de integración temática difiere de la de Liszt en todos los aspectos primordiales: primero, en que Liszt usualmente utiliza los materiales de textura secundarios incorporados al tema, y no el tema en sí mismo como principio de su transformacion, y segundo, que la transformación en Liszt no ocurre primordialmente al nivel motivo, sino al nivel frase o tema. Por eso creo yo, que los procedimientos a los que se hace mención en este concierto están mas cerca de los procesos de variación desarrollados por Brahms. Sin embargo, reitero que hasta esclarecer en un futuro los principales procesos composicionales de Ponce, se podrá iniciar otro estudio, ya sea de asimilación de técnicas de compositores extranjeros en la obra del mexicano, o viceversa, de la asimilación de elementos Poncianos en compositores posteriores a él.

[11] En el caso de los motivos L, se presentan en mayúscula para evitar confusiones (L *vs.* l, que se podría tomar por el número uno). Al tocar los grupos motívicos, se apreciará una serie de interrelaciones tanto superficiales como estructurales.

[12] Las decisiones en cuanto a la derivación motívica pueden tomar diferentes rumbos. En este ensayo, los criterios estructurales, la primera aparición de cada motivo en la partitura, la importancia de los materiales en la cohesión estructural entre los diferentes movimientos y la claridad de presentación para el lector han sido los factores que me impulsaron a presentar los materiales temáticos en este formato.

La comparación entre los materiales ofrecidos en los ejemplos 3-5 con los ejemplos 6-10, nos permite ahondar ahora en las relaciones motívicas dentro de los temas principales de cada sección principal del concierto. El tema A *(Allegro appassionato)* contiene una serie de transformaciones y variaciones del motivo f. Las derivaciones f, f2 y f3 aparecen en diversos registros y con variantes rítmicas (usando síncopas que suenan bastante "mexicanas", por cierto), además de ser utilizados en secuencia. El motivo k, como ya se mencionó, no sólo viene a unificar los materiales de los temas A y D, sino que dentro de A ya es expandido en los motivos b de los compases 2-3 y en la aumentación y expansión de los compases 5-6. El motivo L3, que en el tema A aparece como un mero bajo cromático descendente, adquiere importancia primordial en la segunda sección del tema D. Estudiando cuidadosamente el ejemplo 4, se apreciarán las relaciones tan estrechas entre los motivos f (tema A) y los motivos h y j, desarrollados en el tema B. Este tema B se relaciona al D a través del motivo e. El motivo ml aparece en el tema A, se transforma en m2 en el tema B y aparece como nl en el tema C y como L3 en el tema D. De relevancia extrema, es la relación entre el motivo f y su empleo en aumentación en el tema D (ver ejemplo 10 y tabla 1). [13]

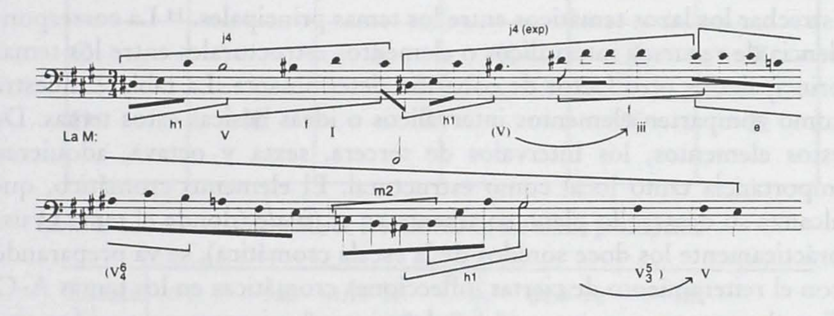


Ejemplo 6. Tema A (*Allegro* 4/4).

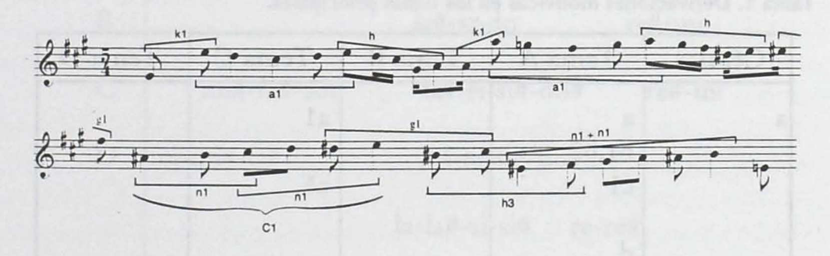
[13] El crédito de esta observación tan importante se debe dar al maestro Castellanos (*op. cit.*, p. 66). Cabe mencionar que un trabajo analítico de esta naturaleza tiende a ver forzosamente la cantidad de prosa reducida. En cambio, si se desea entender cabalmente el contenido analítico, se sugiere enfáticamente, tocar o cantar cada uno de los motivos y estudiar cuidadosamente las relaciones aquí sugeridas entre los diferente materiales melódicos, ofrecidos en los ejemplos musicales.



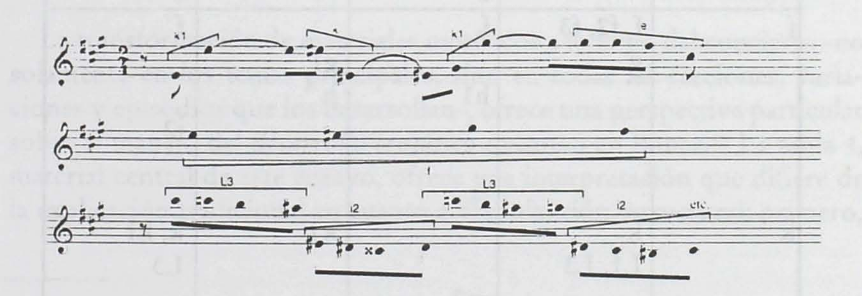
Ejemplo 7. Reducción estructural del tema A.



Ejemplo 8. Tema B (*Andantino* 3/4)



Ejemplo 9. Tema C (*Allegretto* 5/4)



Ejemplo 10. Tema D (*Allegro* 2/4)

La tabla 1 muestra las derivaciones motívicas entre los temas más claramente, y nos permite observar que los motivos a –junto con su transformación c–, aparecen en los temas A y C; los motivos f unen A, B y D; los motivos k y L relacionan A y C pero sobre todo A y D; finalmente los motivos d, i, j, m, y n, al aparecer solamente en un tema ofrecen rasgos particulares que identifican los temas principales como cuatro entidades autónomas e independientes entre sí. Sin embargo, estos motivos, debido a su derivación melódica de las células correspondientes, también pueden estrechar los lazos temáticos entre los temas principales. [14] La correspondencia de recursos interválicos o elementos estructurales entre los temas principales es otro factor de cohesión determinante. La tabla 2 muestra como comparten elementos interválicos o ideas básicas estos temas. De estos elementos, los intervalos de tercera, sexta y octava, adquieren importancia tanto local como estructural. El elemento cromático, que alcanza su desarrollo pleno solamente en el *finale* (donde el tema D usa prácticamente los doce sonidos de la escala cromática), se va preparando con el reiteramiento de ciertas inflecciones cromáticas en los temas A-C. Tres de estas apoyaturas: mi#-fa#, la#-si y re#-mi aparecen en diferentes formatos tonales en los tres primeros temas (ver tabla 3).

Tabla 1. Derivaciones motívicas en los temas principales.

Células	Tema A	Tema B	Tema C	Tema D
a	a b1,b2 c1 d	 e	a1 c1	 e
f	f, f2, f3 g	f h1 j4	 g1 h	f i2
k	k L1, L3	 m2	k1 n1	k, k1 L3

[14] El factor rítmico, en cuanto a compás empleado y figuras dentro del tema, es sin lugar a dudas, el elemento contrastante, que balancea estas relaciones melódicas tan estrechas.

Tabla 2. Recurrencias de elementos estructurales en los temas principales.

Tema	Saltos de octava	Sextas	Terceras con bordado	Cuartas descendentes	Suspension y notas de paso cromáticas
A	X	X	X		X
B		X	X	X	X
C		X	X	X	X
D	X			X	X

Tabla 3. Recurrencias de motivos cromáticos en los temas principales.

Escala	fa#	sol#-la	si	do#-re	mi
A	mi#-fa#		la#-si	do#-re	re#-mi-mi#
B			la#-si-do		re#-mi
C	mi#-fa#-sol		la#-si-si#-do#		re#-mi
D	mi-mi#-fa#		la#-si-si#-do#		
			la-la#-si-si#	re-re#	
		fa#-sol-sol#-la			

La transformación de materiales motívicos a lo largo del concierto -no solamente en los temas principales, sino en todas las secciones, variaciones y episodios que los desarrollan-, ofrece una perspectiva particular sobre el manejo del *desarrollo temático continuo* en Ponce.[15] La tabla 4, material central de este ensayo, ofrece una interpretación que difiere de la explicación tradicional en cuanto a organización estructural: primero,

[15] Se ha utilizado con mucho cuidado la terminología en cuanto a transformación, derivación y variación motívica, melódica y temática. Sin embargo, el autor cree firmemente que existe un largo camino por recorrer en cuanto a la unificación del lenguaje analítico en castellano. Un ejemplo de esto pareciera ser la infructuosa búsqueda de un término que sintetice la idea de *developing variation.*

las secciones marcadas como *allegro appassionato, andantino amoroso, allegretto y allegro come prima,* contituyen un solo movimiento, ya que existen en él, dos re-exposiciones del material melódico inicial (ver tabla 14). *La cadenza* principal sólo aparece después de la segunda re-exposición, que creo constituye el regreso "verdadero" del material temático denominado A. Por lo tanto, la integración cíclica a la que el maestro Castellanos alude, se presenta primordialmente antes del *finale*. Por otra parte, ya desde la primer aparición del instrumento solista, los materiales melódicos son continuamente transformados, utilizando los recursos mencionados. Por esta razón se marcan como variaciones cada uno de los episodios (que usualmente desarrollan material) o las nuevas apariciones de los temas principales. [16] En vez de forzar el modelo típico del concierto a la obra, he propuesto en esta tabla, que a partir de los materiales generados en el tema A, ya desde el compás 12, Ponce inicia una serie de variaciones (partiendo del término como proceso creativo, no como forma estructural), organizadas en una serie de secciones. A través de una transformación continua de los tres materiales principales, estas variaciones desarrollan los grupos motívicos en turno. De esta manera se ha diferenciado entre las continuas variaciones de los temas principales (9, 10, 16), de las apariciones de los temas en forma casi exacta en diversas secciones (particularmente el tema A) y las variaciones-episodios, que cumplen la función de "desarrollar" el material en el sentido formal más ortodoxo.

De esta manera se pueden advertir más fácilmente algunas de las relaciones tan interesantes. El motivo f, por ejemplo, principal generador melódico del concierto, aparece en diferentes 15 secciones-variaciones de un total de aproximadamente 36 secciones (si se toma en cuenta temas, cadencias y variaciones). Además, los motivos del grupo j, basados en f, aparecen en otras 10 secciones, lo cual indica que este motivo (f), es sin lugar a dudas la fuente temática principal. El ejemplo 11, nos muestra cuatro diferentes secciones en las que este motivo es variado y desarrollado empleando diversos recursos contrapuntísticos: inversiones, aumentaciones, disminuciones y en combinación con otros motivos.

---

[16] Siguiendo esta lógica, este primer movimiento en vez de ser entendido como forma sonata, sería mas bien una forma híbrida entre variación y rondó (A-desarrollo de A - A' - B - desarrollo de B - C - desarrollo de A - A'' - cadenza). Para el análisis de esta obra, y en particular para esta tabla, se utilizó como fuente principal la reducción a dos pianos realizada por Carlos Vázquez. Es impostergable una edición de esta obra, que incorpore los recientes trabajos, como la restitución de la *cadenza* inicial, que realizó Lázaro Azar e incorpora el maestro Jorge Federico Osorio en su interpretación de la obra. Quizá uno de los mejores homenajes para el maestro Ponce sería la difusión de las obras que todavía no han sido editadas.

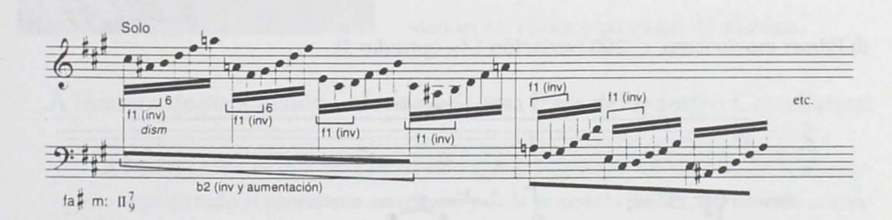
Tabla 4. Estructura de relaciones motívicas en el Concierto para piano de Ponce

Letra/Compás		Motivos utilizados			Sección
Primer movimiento *Allegro appassionato*		grupo a	grupo f	grupo k	
					Exposición :
	1-12	a	f,f2,f3	k	tema A
		b1,b2	g	L1,L3	orq. sola
		c1			
		d			
	12-27	b2	g2	n1	var.1 relacionada
		d1	i		al tema B
A	28-44	b1(inv+aum)	f1(inv)		*cadenza*
			g(aum)		piano solo[19]
		a	f	k	
					Desarrollo :
B	45-52		h2,		var.2 episodio 1
			i1,i2		
	53-60		j		var.3 episodio 2
	61-68	bl (inv+dis)			puente
C	69-89	dl	j1, j2		var.4 episodio 3
D	90-102	cl	fl	L3	var.5 episodio 4
				nl	
	103-111				puente
E	112-128		jl		var.6 episodio 5
	129-134				puente
	135-150		j4		var. 7 episodio 6 (tema B)
	151-169				puente
F	170-177				Primera re-exposición
		a	f	k	tema A, orq.
	178-196				coda

[19] En la versión restaurada por Lázaro Azar, la *cadenza* inicial presenta en el piano el tema A variado.

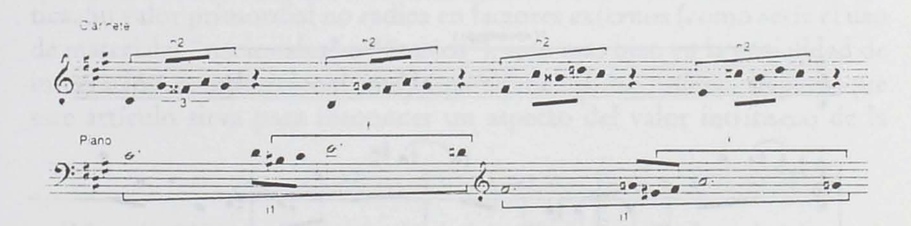
Andantino Amoroso						
G	197-218	e		j4	m2	tema B, orq.
H	219-235			i		var.8 piano solo
				j 3(inv)		
I	236-243	e		i	m2	var.9 tema B,
				j4		(piano)
	243-257	e		f(dism)	m2	var.10 tema B,
				j4		(orquesta)
J	258-271		f4		n	var.11 recitativo
Allegretto						
K	272-275	al		gl	kl	tema C
				h	nl	piano solo
	276-279	al		gl	kl	tema C, orq.
	280-290	al		gl	kl	var.12.tema C
	291-299	al		gl	kl	var.13 tema C
Allegro come prima						<u>Segunda reexposición</u>
L	300-330	dl		jl, j2		var.14 episodio 3
	331-345	cl	fl		L3	var.15 episodio 4
M	346-351	a	f		k	tema A
	352-366					puente
	367-447	Temas A, B, y C y material de diversas variaciones				*cadenza*
Allegro						
N	1-8			f(dism)		Introducción orquestal
						Exposición:
	9-16	e	f		k,kl	tema D-1
	17-34		i2		L3	tema D-2
	35-50					var.16 tema D
						<u>Desarrollo:</u>
O	51-74		f(aum)		k	var.17 episodio 7
	75-98		f(inv)		k	var.18 episodio 7
					L3	
P	99-118	el	f		k	var.19 episodio 8

						piano
Q	119-148	el			k	var.20 episodio 8
						orq.
	149-156		f(aum)		k	var.21 episodio 7
			f(inv)		L3(aum)	
	157-164					puente
	165-187	el	f		k	var.22 episodio 7
					L3(aum)	
	188-212	el			k	var.23
					L3	
R	213-253	el			L3	var.24
	254-279					Re-exposición:
		e	f		k,kl	tema D
	280-296					tema D
	297-303	e		j4		tema B
	304-316					coda



Ejemplo 11. Transformaciones del motivo f

a) Primer movimiento, c. 28 (*cadenza*).



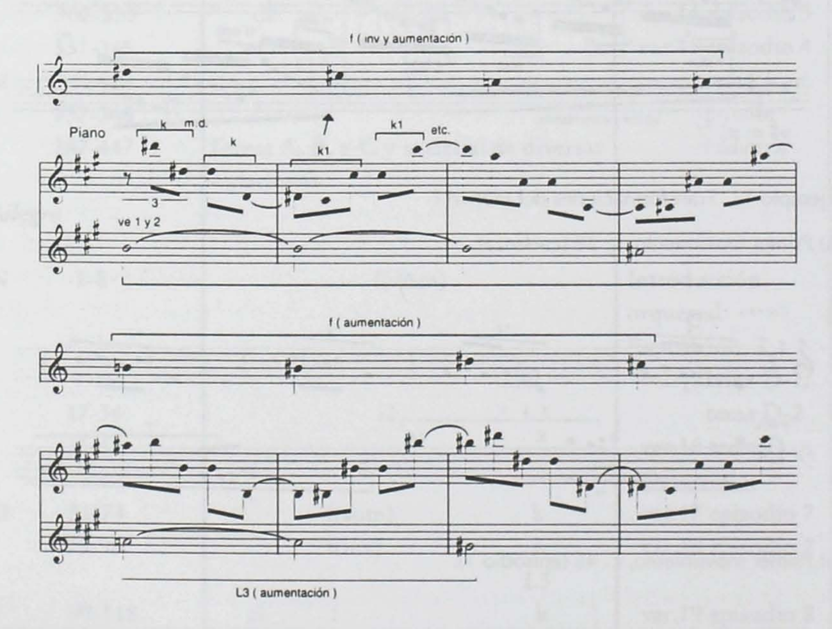
b) Primer movimiento, c. 45 (episodio 1).



c) Primer movimiento, c. 244 (variación 10).



d) Primer movimiento, c. 300 (variación 14= episodio 3).



e) Segundo movimiento, *finale*, c. 149 (variación 21, episodio).

La tabla 4 también ofrece evidencia para apoyar la hipótesis en cuanto a la selección de motivos generadores. Los motivos k y a, después de f, son obviamente los materiales que aparecen en mayor cantidad y en los diversos movimientos de la obra.[17] Al estudiar esta tabla se sugiere recordar las derivaciones que se han hecho de estos tres motivos en los diversos grupos de materiales (g, h, i y j basados en f, por ejemplo).



Manuel M. Ponce y un grupo de alumnas.

A manera de conclusión enfatizemos esta frase del maestro Castellanos:

> "La trascendencia de esta obra no ha sido aún debidamente reconocida. En la literatura pianística de todo el continente americano y de la península ibérica, del periodo correspondiente al romanticismo, no figura un concierto 'nacionalista' más representativo".[18]

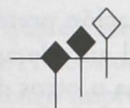
El concierto de Ponce es, indudablemente, una de las obras para solista y orquesta más importantes de las escritas en México en una vena romántica. Su valor primordial no radica en factores externos (como sería el uso de materiales "nacionales" o "étnicos"), sino mas bien en la genialidad de integración composicional que la partitura misma prueba. Espero que este artículo sirva para reconocer un aspecto del valor intrínseco de la

---

[17] Se sugiere al lector, al utilizar la tabla 4, el ejercicio de rastrear en la partitura un motivo determinado a lo largo de las diferentes secciones. Sin lugar a duda, se encontrarán más relaciones motívicas, ya que la genialidad de Ponce no tiene fronteras en las transformaciones temáticas de esta obra, y la labor del presente autor ha sido selectiva.

[18] Pablo Castellanos, *op. cit.*, p. 31.

obra, es decir la organización temática tan coherente y a la vez tan llena de imaginación del concierto para piano de Ponce, presente en el detalle local de temas y episodios, y en la estructura a gran escala. Finalmente, espero que el estudio continuo y la interpretación de esta obra culminen en una próxima edición de este concierto, que sirva para continuar el justo y merecido homenaje que debemos brindar a uno de los mejores compositores mexicanos del siglo XX.



Fonografía de Manuel María Ponce

*Eduardo Contreras Soto**

Este trabajo es la primera versión de una lista detallada de las grabaciones de la música de Ponce; abarca registros de todo el mundo, desde 1931 hasta 1998, en formatos de discos (de 78, 45 y 33 1/3 RPM), caset y disco compacto. Incluye un índice de referencia por títulos de obras.

This work is the first version of a detailed list of recordings of Ponce's music. It includes recordings from all around the world issued between 1931 and 1998 in compact disc, cassette and 78, 45 and 33 1/3 RPM discs format. It also includes a reference index for titles of works.

En la trivial ociosidad de las estadísticas, Manuel María Ponce ocupa el primer lugar de los compositores mexicanos en cuanto al número de grabaciones de sus obras, seguido por Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Sin embargo, el recuento fonográfico que se ofrece a continuación revela de modo más que evidente cuán limitada e incompleta se ha vuelto la imagen del compositor Ponce, pues el público consumidor de grabaciones tiene acceso básicamente a su repertorio de guitarra, y en segundo término al de canciones, de *Estrellita* en particular: es prácticamente imposible recabar todas las versiones que se han grabado y se siguen grabando de esta canción, la primera en nacer favorita por igual de la academia y del pueblo. No sólo en el extranjero, en nuestro propio país muchas personas se sorprenden al conocer la vastísima producción ponciana para el piano, para no hablar de la obra de cámara, en donde se pueden apreciar de modo preciso tanto una línea evolutiva como el amplio abanico de lenguajes y estilos que Ponce era capaz de producir. Conózcase, pues, esta primera presentación de grabaciones poncianas, y pasemos a orientar al lector con algunos criterios básicos.

La presente fonografía no pretende haber agotado todos los títulos relacionados con Ponce, puesto que existen seguramente muchos materiales históricos a los cuales no se ha podido tener acceso y, por otra parte, hoy en día sale en promedio una nueva grabación con obra de Ponce cada mes en todo el mundo. Este registro se irá actualizando con

* Investigador del CENIDIM.

el paso del tiempo, además de ahondar en la información pretérita. La fonografía está ordenada cronológicamente, según el año de aparición original de cada grabación (las grabaciones cuya fecha u otros datos no se pueden establecer aparecen en un apéndice al final de la lista, por orden alfabético del autor o del intérprete); presenta por igual discos de laca o acetato, de 78, 45 ó 33 1/3 RPM, cintas de caset y discos compactos; grabaciones dedicadas por completo a obras de Ponce, o bien grabaciones que incluyen cuando menos una obra de Ponce junto con la de otros autores. En el primer caso, la ficha está encabezada por el nombre de Ponce, como entrada principal; en el caso de grabaciones con obras de Ponce entre otros, la ficha está encabezada por el nombre del primer o único intérprete que interviene en la grabación.

Los datos que se han enlistado para cada ficha son, en este orden:

-Autor -o sea Ponce- o intérprete (s), cuando la grabación tiene obras de varios autores.

-Título, tal como aparece en el marbete del disco de laca o acetato, o del caset, o en el empaque del disco compacto (en los casos de incongruencias entre la información del empaque y la del marbete, se ha optado por establecer el título más claro).

-Intérprete (s), registrado (s) en este lugar cuando la grabación está dedicada por completo a Ponce.

-País de edición del fonograma (no el de la grabación ni el de la fabricación del fonograma).

-Empresa (s) o institución (es) editora (s).

-Número de catálogo, en caso de haberlo.

-Año de la edición.

-Descripción física del fonograma, sea disco de laca o acetato (llamado aquí sencillamente *disco*), sea caset o sea disco compacto.

-Velocidad de reproducción, para los discos, en revoluciones por minuto (RPM).

-Sistema de grabación, si es monofónico o estereofónico en el caso de los discos y los casetes, y cómo fue su proceso en el caso de los discos compactos. En este último caso se adoptan las iniciales comunes en el mercado discográfico internacional, a saber: AAD = toma de sonido y edición analógicas, cinta maestra digital; ADD = toma de sonido analógica, edición y cinta maestra digitales; DDD = toma de sonido, edición y cinta maestra digitales.

-Dimensión del fonograma, esto es, el diámetro de los discos.

-Colección a la que pertenece, dado el caso.

En una segunda sección de la ficha, se enlista el contenido completo del fonograma, si éste está dedicado sólo a obras de Ponce, y en los fono-

gramas que contienen obras de varios autores, sólo se mencionan las obras de Ponce que contienen. Los títulos enlistados se han escrito tales como vienen impresos en cada fonograma, con sus consecuentes variaciones según cada país. Se ha añadido información, cuando se ha dispuesto de ella, acerca de autores de textos o arreglistas, o cuando se ha considerado necesario aclarar informaciones insuficientes (como, por ejemplo, qué edición de los *Preludios* para guitarra ha leído el intérprete, o cuáles obras aparecieron en los fonogramas como de S. L. Weiss).

Al término de todos los datos enlistados, se han insertado envíos entre grabaciones relacionadas entre sí, por tratarse de reediciones en otro país o en otro formato. En la edición original se ha puesto la abreviatura *Reed.*, "reedición", y en la reedición se ha puesto *V. tb.*, "véase también"; cuando el fonograma es un disco compacto, ha sido indicado con un asterisco, *, al lado de las abreviaturas o de la fecha que encabeza la ficha.

En el índice que precede a la fonografía, las obras de Ponce están ordenadas por género; tanto este orden como el título asignado a cada obra se atienen al catálogo elaborado por Ricardo Miranda,[1] y en todas las referencias de obras se han unificado los títulos para agruparlos en el oficialmente asignado para cada obra. Si se quiere localizar cuál grabación tiene cada obra enlistada, debe leerse el encabezado de la ficha y su año de publicación.

Como puede apreciarse, queda mucho por hacer en favor del mejor conocimiento de la música de nuestro gran patriarca: necesitamos un vocabulario controlado de los títulos de cada una de sus composiciones, pues éstos cambian sustancialmente de país en país, a falta de un catálogo exhaustivo y crítico; aunque parezca increíble, quedan muchas obras poncianas sin grabar, así que no es difícil ganar el mérito de haber añadido una nueva y original contribución a esta fonografía, en vez de sumar las enésimas *Estrellitas* o *Gavotas*. A la satisfacción de constatar el interés que en todo el mundo se tiene por la obra de Ponce, hay que añadir ahora el entusiasmo por su difusión, más equilibrada en todo su catálogo, así como valernos de instrumentos de referencia documental para que nuestra experiencia sobre el compositor se enriquezca al grado de poder superar el anecdotario y las leyendas. Esta lista de grabaciones es apenas el inicio de una modesta contribución en ese sentido.[2]

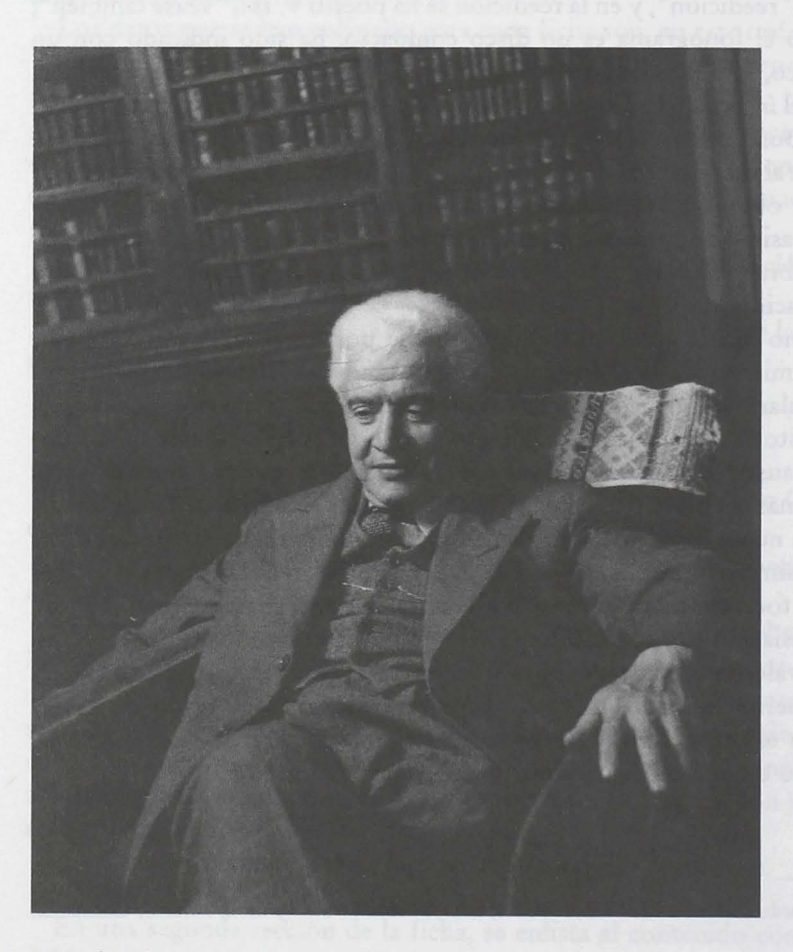
---

[1] Ricardo Miranda: *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, México, Conaculta, 1998.

[2] Una primera versión de esta fonografía fue elaborada en 1995 como parte del proyecto *Manuel M. Ponce: Catálogo de obras, Bibliografía y Fonografía* auspiciado por el Fonca y realizado en colaboración con Ricardo Miranda y José Antonio Robles Cahero.

A diferencia del trabajo emprendido con las grabaciones de Silvestre Revueltas hace ya diez años, el cual fue una aventura muy personal, este recuento de grabaciones de Ponce debe mucho al generoso y desinteresado apoyo de varios amigos y colaboradores, sobre todo a José Antonio Alcaraz, Joel Almazán, Karl Bellinghausen, Yael Bitrán, Theo Hernández y Carla Bergès, Ricardo Miranda, Luis E. Pérez, Saúl Razo, José Antonio Robles Cahero, Aurelio Tello y Raúl Zambrano.

México,
3 de julio de 1998



Manuel M. Ponce.
Fotografía de Kati Horna.

Índice/ por género y título

ORQUESTA

Balada mexicana
Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional: 1991; Ponce: 1995 (*Musica...*, 6)

Canto y danza de los antiguos mexicanos
Ponce: 1995 (*Musica...*, 6); Ponce: 1997 (Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México)

Concierto del Sur
Orquesta Sinfónica del Aire: ca. 1958; Ponce: 1976; Ponce: 1979 (*Concierto...*); Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1983; English Chamber Orchestra: 1987; National Orchestra of Belgium: 1988; Orquesta Sinfónica Carlos Chávez: 1994; Virtuosi di Praga: 1995; Tuscany Radio and TV Orchestra: 1997

Concierto para piano y orquesta
Ponce: 1976; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1980; Ponce: 1995 (*Musica...*, 6)

Concierto para piano y orquesta (versión para orquesta de cuerdas)
Camerata de la Filarmónica de Querétaro: 1994

Concierto para violín y orquesta
Ponce: 1957 (Szeryng); Royal Philharmonic Orchestra: 1985; Polish Radio National Symphony Orchestra: 1989

Chapultepec
Orquesta Filarmónica de Jalisco: 1991; Orquesta Filarmónica de Querétaro: 1993; Ponce: 1995 (*Musica...*, 6); Ponce: 1997 (Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México)

Estampas nocturnas
Camerata de la Sinfónica Nacional de México: 1981; Orquesta Filarmónica Real: 1985 (México)

Estrellita (arr.)
Orquesta Melachrino: 1949; Hollywood Bowl Symphony Orchestra:

1990; Concertino: 1990; Festival Orchestra of Mexico: 1994; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1995; Gould: 1996; Violines Concierto Universal: 1998; *Música para soñar...*: Apéndice

Ferial
Orquesta Sinfónica Nacional: 1958; Orquesta Filarmónica Real: 1985 (México); Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional: 1991; Orquesta Filarmónica de Querétaro: 1993; Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1993; Ponce: 1997 (Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México)

Gavota (arr.)
Ponce: 1995 (*Musica...*, 6)

Instantáneas mexicanas
Orquesta Filarmónica Real: 1985 (México); Ponce: 1997 (Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México)

Intermezzo I (arr. orq. de cuerdas)
Camerata de la Filarmónica de Querétaro: 1994

Poema elegíaco
Ponce: 1995 (*Musica...*, 6); Ponce: 1997 (Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México)

Scherzino mexicano (arr. orq. de cuerdas)
Camerata de la Filarmónica de Querétaro: 1994

CANCIONES ORIGINALES

Aleluya
Ponce: 1956; Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7); Araiza: Apéndice

Cuatro poemas de Francisco de Icaza (*De oro; La sombra; La fuente; Camino arriba*)
Ponce: 1998 (Vázquez)

Dos boleros (*Insomnio; Espera*)
Ponce: 1998 (Vázquez)

Dos poemas de Balbino Dávalos (*Lejos de ti (III); Cerca de ti*)
Ponce: 1998 (Vázquez) (*Cerca de ti*)

Estrellita
Ponce: 1956; Ponce: 1980 (*30 aniv., 7*); Ponce: 1998 (Vázquez); Dal Monte: 1991; Munich Radio Symphony Orchestra: 1993; Tokody: 1993; Schipa: 1995; Galli-Curci: 1996; Tebaldi: 1997; Di Stefano: Apéndice; González: Apéndice; *Prima Voce: Divas, Vol. 2*: Apéndice

Forse
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7)

Ho bisogno
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7); Ponce: 1998 (Vázquez)

Lejos de ti (I)
Ponce: 1956; Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7); Vargas: 1997; Ponce 1998 (Vázquez)

Para Estefanía
Ponce: 1998 (Vázquez)

Por ti mi corazón
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7); Ponce: 1998 (Vázquez)

Por ti mujer
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7)

Seis canciones arcaicas
Bañuelas: 1996

Toi
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7)

Tres poemas de Enrique González Martínez (*Nocturno de las rosas; Onda; La despedida*)
Ponce: 1998 (Vázquez)

ARREGLOS DE CANCIONES NO ORIGINALES

A la orilla de un palmar
Ponce: 1956; Schipa: 1995; González: Apéndice

Cerca de ti
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7)

Cuiden su vida
Ponce: 1956; Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7)

Golondrina viajera
Ponce: 1956

Isaura de mi amor
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7)

La barca del marino
Ponce: 1998 (Vázquez)

Lejos de ti (II)
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7)

Marchita el alma
Ponce: 1956; Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7); Ponce: 1998 (Vázquez); González: Apéndice; Sánchez: Apéndice

Perdí un amor
Ponce: 1956; Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7); Ponce: 1998 (Vázquez); González: Apéndice

Qué lejos ando
Ponce: 1956; Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7)

Serenata mexicana
Ponce: 1956; Ponce: 1998 (Vázquez)

Si algún ser
Ponce: 1956; Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7)

Si alguna vez
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7); Ponce: 1998 (Vázquez)

Soñó mi mente loca
Ponce: 1956; Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7); González: Apéndice

Todo pasó
Ponce: 1998 (Vázquez)

Ven, oh luna
Ponce: 1998 (Vázquez)

Voy a partir
Ponce: 1956

Ya sin tu amor
Ponce: 1956

Yo mismo no comprendo
Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 7); Ponce: 1998 (Vázquez); González: Apéndice

CORALES

Pasas por el abismo de mis tristezas
Coro de Madrigalistas: 1956; Coro de la UNAM: 1986

Canciones mexicanas para niños
Niños Cantores de Valle de Chalco: 1997

Qué lejos ando
Coro de Cámara de Bellas Artes: 1988

Todo pasó
Coro de Madrigalistas: ca. 1960

MÚSICA DE CÁMARA

Canción de otoño/ vl, pno
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 2)

Cuarteto/ cuarteto de cuerdas
Cuarteto de la Ciudad de México: 1998 (*La venus se va de juerga*)

Cuatro miniaturas/ cuarteto de cuerdas
Cuarteto de la Ciudad de México: 1997 (*Música mexicana*)

Estrellita (arr. vl, pno)
Ponce: 1957 (Szeryng); Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 2); Perlman: 1989; New York Studio Orchestra: 1991; Heifetz: 1992; *Bella música de México*: 1994; Grumiaux: 1995; Silverstein: 1995; Rosand: 1996; Heifetz: 1997; Ponce: 1997 (Olechowski)

Estrellita/ arreglos varios
Ponce: 1994 (Cedillo) (vc, pno); Cuarteto Latinoamericano: 1990 (cuarteto de cuerdas); The John Arpin Palm Court Trio: 1992 (trío instrumental); Cuarteto de la Ciudad de México: 1997 (*Estrellita*) (cuarteto de cuerdas); Kogan: 1998 (no determinado)

Gavota (arr. vl, vc, pno)
Ponce: 1996 (Olechowski)

Gavota/ arreglos varios
Cuarteto Latinoamericano: 1990 (cuarteto de cuerdas); Cuarteto de la Ciudad de México: 1997 (*Estrellita*) (cuarteto de cuerdas)

Granada/ vc, pno
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 2); Ponce: 1994 (Cedillo)

Intermezzo I/ arr. cuarteto de cuerdas
Cuarteto de la Ciudad de México: 1997 (*Estrellita*)

Jeunesse/ vl, pno
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 2)

Mazurka/ arr. cuarteto de cuerdas
Cuarteto de la Ciudad de México: 1997 (*Estrellita*)

Pajarillo/ fl, pno
Dúo Clásico: 1990

Pastorcito alegre/ fl, pno
Dúo Clásico: 1990

Preludio (en mi mayor)/ guit, cvn
Williams: 1972

Preludio (en mi mayor)/ arreglos varios
Mair-Davis Duo: 1989 (guit, mandolina); Parkening: 1990 (2 guit)

Romanzetta/ cuarteto de cuerdas
Cuarteto de la Ciudad de México: 1997 (*Estrellita*)

Romanzetta/ vl, pno
Ponce: 1978 (*30 aniv*., 2)

Romanzetta/ vl, quinteto de cuerdas
Camerata de la Sinfónica Nacional de México: 1981

Scherzino mexicano/ arreglos varios
Ponce: 1978 (*30 aniv*., 2) (vl, pno); Dúo Clásico: 1990 (fl, pno); Dúo Pomponio-Martínez Zárate: 1993 (2 guit); Cuarteto de la Ciudad de México: 1997 (*Estrellita*) (cuarteto de cuerdas)

Sonata/ guit, cvn
López Ramos: 1967; Ponce: 1975; Bensa: 1987

Sonata/ guit, cvn (arr. guit, pno)
Halász: 1994

Sonata/ vc, pno
Ponce: 1978 (*30 aniv*., 2); Prieto: 1992; Ponce: 1994 (Cedillo); Ponce: 1997 (Olechowski)

Sonata breve/ vl, pno
Ponce: 1957 (Szeryng); Vernova: 1968; Ponce: 1978 (*30 aniv*., 2); Revueltas: 1988; Valdeschack: 1994; Ponce: 1997 (Olechowski)

Sonata en dúo/ vl, vla
Ensamble de las Rosas: 1996; Ponce: 1997 (Olechowski); Trío México: 1997

Suite en estilo antiguo/ vl, vla, vc
Primer festival...: 1990; Ponce: 1997 (Olechowski); Trío México: 1997

Tres preludios/ vc, pno
Odnoposoff: 1962; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 2); Prieto: 1984; Prieto: 1988; Prieto: 1992; Ponce: 1994 (Cedillo)

Trío/ vl, vc, pno
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 2); Trío México: 1979; Trío México: 1992; Ponce: 1996 (Olechowski); Trío Clásico de Xalapa: 1996

Trío/ vl, vla, pno
Trío México: 1997 (mov. 1)

Trío/ vl, vla, vc
Cuarteto Latinoamericano: 1993; Ponce: 1996 (Olechowski); Trío México: 1997

PIANO

Álbum de amor
Groenewold: 1986 (*Diálogo de amor*)

Arrulladora mexicana I
Ponce: 1959; Ponce: ca. 1965; Ponce: 1973; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1994 (*Balada...*)

Balada mexicana
García Mora: 1957; Ponce: ca. 1965; Ponce: 1973; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Sandoval: 1991 (vol. I); Rivero Weber: 1992; Ponce: 1994 (*Balada...*); Rocafuerte: 1994; Ponce: 1995 (Witten); Navarrete: 1996; Contreras: Apéndice; García Medeles: Apéndice

Barcarola mexicana (Xochimilco)
Ponce: 1959; Rojas: ca. 1987: Rojas: 1994

Bocetos nocturnos
Frenk: 1997 (*Duerme*)

Cielito lindo (arr. pno)
Ponce: 1992 (Frausto); García Medeles: Apéndice

Cuatro danzas mexicanas
Ponce: ca. 1965; Ponce: 1973; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Cruzprieto: 1994; Ponce: 1995 (Witten); García Medeles: Apéndice

Cuatro piezas para piano ("Suite bitonal")
Ponce: 1973; Monzón: 1983

Cuiden su vida (arr. pno)
Groenewold: 1974; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Groenewold: 1986; Sandoval: 1991 (vol. II); Ponce: 1992 (Frausto); Rivero Weber: 1993

Danza del sarampión
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1)

Dos estudios
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Boldonini: ca. 1982; Frenk: 1997

Estrellita (arr. pno)
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Sandoval: 1991 (vol. II); Ponce: 1992 (Frausto); Rivero Weber: 1992

Estrellita, metamorfosis de concierto
Ponce: ca. 1965; Ponce: 1973; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Rocafuerte: 1994

Estudio trágico
Ponce: 1992 (Frausto)

Estudios de concierto:
1. Preludio trágico
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1989 (Vázquez)
3. Hacia la cima
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1989 (Vázquez); Ponce: 1992 (Frausto)
6. Alma en primavera
Ponce: 1995 (Witten)
7. Juventud
Ponce: 1959; Ponce: 1992 (Frausto); Ponce: 1995 (Witten); Rivero Weber: 1995
10. Jarabe
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Rivero Weber: 1995

12. La vida sonríe
Rivero Weber: 1995; Ponce: 1997 (Morales)

Evocaciones
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1997 (Morales) (*Versalles*)

Gavota
Ponce: ca. 1965; Ponce: 1973; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1979 (*Concierto...*); Sandoval: 1991 (vol. I); Herrera: 1992; Rivero Weber: 1992; Ponce: 1994 (*Balada...*); Rocafuerte: 1994; Ponce: 1997 (Morales); Contreras: Apéndice

Guateque
Herrera: 1990; Rivero Weber: 1995

Intermezzo I
García Mora: 1957; Ponce: 1959; Ponce: 1973; Groenewold: 1974; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); García Mora: 1983; Groenewold: 1986; Ponce: 1989 (Vázquez); Herrera: 1990; Sandoval: 1991 (vol. I); Ponce: 1992 (Frausto); Rivero Weber: 1993; Ponce: 1994 (*Balada...*); Rocafuerte: 1994; Ponce: 1995 (Witten); Ponce: 1997 (Morales); Contreras: Apéndice; García Medeles: Apéndice

Intermezzo no. 2
Delaflor: 1976

La barca del marino (arr. pno)
Sandoval: 1991 (vol. II)

La Valentina (arr. pno)
Sandoval: 1991 (vol. II); Ponce: 1992 (Frausto); Rivero Weber: 1995; García Medeles: Apéndice

Legènde
Ponce: 1997 (Morales)

Lejos de ti (arr. pno)
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Rivero Weber: 1992

Malgré tout
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Rojas: ca. 1987; Ponce: 1989 (Vázquez); Rivero Weber: 1993; Rojas: 1994; Ponce: 1995 (Witten)

Marchita el alma (arr. pno)
Sandoval: 1991 (vol. II); Rivero Weber: 1992

Mazurcas
Colecciones incompletas, no precisadas
Ponce: ca. 1965; García Medeles: Apéndice
1
Ponce: 1992 (Frausto); Ponce: 1994 (Balada...); Olechowski: 1997
2
Ponce: 1959; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Sandoval: 1991 (vol. I); Herrera: 1992; Rivero Weber: 1992; Ponce: 1994 (*Balada...*); Olechowski: 1997; Kahán: Apéndice
4
Ponce: 1994 (*Balada...*); Olechowski: 1997; Ponce: 1997 (Morales)
5
Ponce: 1994 (*Balada...*)
6
Ponce: 1992 (Frausto); Rivero Weber: 1992; Ponce: 1994 (*Balada...*); Ponce: 1997 (Morales); Kahán: Apéndice
7
Ponce: 1959; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1994 (*Balada...*)
10
Ponce: 1994 (*Balada...*); Rivero Weber: 1995
11
Ponce: 1959
12
Ponce: 1959
19
Olechowski: 1997
20 [= *23*]
Ponce: 1959; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1989 (Vázquez); Olechowski: 1997; Kahán: Apéndice

Mazurca
Contreras: Apéndice

Mazurca "española"
Ponce: 1973; Olechowski: 1997

Mazurca "póstuma"
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1989 (Vázquez)

Momento doloroso
Lifchitz: 1996

Nocturno
Ponce: 1995 (Witten)

Once miniaturas
Ponce: 1978 (30 aniv., 1)

Por ti, mi corazón (arr. pno)
Herrera: 1992

Preludio (*moderato malinconico*)
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1)

Preludio romántico
Ponce: ca. 1965

Preludio y fuga en re menor
Ponce: 1992 (Frausto)

Preludio y fuga para la mano izquierda
Ponce: 1973; Ponce: 1978 (*30 aniv., 1*); Ponce: 1989 (Vázquez); Dúo Clásico: 1990; Ponce: 1995 (Witten); Lifchitz: 1996

Preludio y fuga sobre un tema de Bach
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1995 (Witten); Ponce: 1997 (Morales)

Preludio y fuga sobre un tema de Haendel
Ponce: 1959; Delaflor: 1976; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Dúo Clásico: 1990; Ponce: 1994 (*Balada...*); Ponce: 1995 (Witten); Kahán: Apéndice

Preludios encadenados
Ponce: 1978 (30 aniv., 1); Kahán: Apéndice

Primavera
Ponce: 1992 (Frausto)

Primer amor
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1)

Rapsodia cubana I
Rojas: ca. 1987; Ponce: 1994 (*Balada...*); Rojas: 1994; Ponce: 1997 (Morales)

Rapsodia mexicana I
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Sandoval: 1991 (vol. II); Ponce: 1997 (Morales)

Rapsodia mexicana II
Sandoval: 1991 (vol. II); Ponce: 1997 (Morales); Contreras: Apéndice

Romanza de amor
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Sandoval: 1991 (vol. I); Rivero Weber: 1993; Ponce: 1994 (*Balada...*); Frenk: 1997

Scherzino (Homenaje a Debussy)
Ponce: 1959; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1989 (Vázquez)

Scherzino maya
Ponce: 1959; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1989 (Vázquez); Rivero Weber: 1993

Scherzino mexicano
García Mora: 1957; Ponce: 1959; Ponce: ca. 1965; Ponce: 1973; Ponce: 1978 (30 aniv., 1); Ponce: 1989 (Vázquez); Herrera: 1990; Sandoval: 1991 (vol. I); Rivero Weber: 1993; Ponce: 1994 (Balada...); Ponce: 1995 (Witten); Contreras: Apéndice

Serenata arcaica
Rojas: ca. 1987; Rojas: 1994

Serenata mexicana (arr. pno)
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Groenewold: 1986; Sandoval: 1991 (vol. II)

Sonata no. 2
Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 2); Monzón: 1983

Suite cubana
García Mora: 1957 (*Plenilunio*); Sandoval: 1991 (vol. I) (*Plenilunio*); Rivero Weber: 1993 (*Plenilunio*); Ponce: 1995 (Witten) (*Plenilunio*)

Tema variado mexicano
Ponce: 1994 (*Balada...*); Rivero Weber: 1995; Kahán: Apéndice

Trozos románticos
3. *Souvenir*
Herrera: 1992
4. *Malinconia*
Herrera: 1992
14. *Scherzino staccato*
Ponce: 1959; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1); Ponce: 1989 (Vázquez)

Vals galante
García Mora: Apéndice

Veinte piezas fáciles
Ponce: ca. 1965 (1-6); Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 1)

Ven, ¡oh, Luna! (arr. pno)
Ponce: 1959

GUITARRA

Alborada
Ponce: 1985; Ponce: 1998 (Holzman)

Balletto
Segovia: 1952-1957 (*An Andrés Segovia Recital*); Ponce: 1978 (Williams); Ponce: 1980 (Velasco); Fierens: 1989; Ponce: 1991 (Klee); Velazco: 1991; Kayath: 1992; Field: 1995; Ponce: 1997 (Arriaga)

Canción popular gallega (El noi de la mare) (arr.)
Ponce: 1979 (*30 aniv.*, 6); Ponce: 1993

Diferencias sobre la folía de España y fuga
Ponce: 1932 ("*Folies d'Espagne*") (Incompleta); Ponce: ca. 1960; Ponce: 1975; Ponce: 1978 (Williams); Limón: 1988; Fernández: 1989; Freire: 1990; Ponce: 1990; Ponce: 1991 (Korhonen); Fisk: 1993; Ponce: 1993; Kavanagh: 1995; Szendrey-Karper: 1997; Ponce: 1998 (Abiton); Ponce: 1998 (Tursi)

Dos viñetas (Vespertina y Rondino)
Ponce: 1985; Ponce: 1996 (Dieci) (*Vespertina*); Ponce 1998 (Abiton) (*Vespertina*); Ponce: 1998 (Holzman) (*Vespertina*)

Estrellita (arr. guit)
Ponce: 1957 (Gustavo López); Benkó´: 1989; Lejarza Leo: 1990; Schulman: 1991; Moravsky: 1996; Ponce: 1997 (López); Ponce: 1998 (Abiton); Ponce: 1998 (Holzman); *Relaxing Guitar:* Apéndice

Giga
Segovia: 1952-1957 (*An Andrés Segovia Recital*); Fierens: 1989; Ponce: 1991 (Klee); Field: 1995

Hace ocho meses (arr. guit)
Ponce: 1978 (Williams)

Homenaje a Tárrega
Ponce: 1996 (Dieci)

Intermezzo I (arr. guit)
Ponce: 1980 (Velasco)

Marchita el alma (arr. guit)
Ponce: 1978 (Williams)

Matinal
Ponce: 1996 (Dieci); Ponce: 1998 (Abiton); Ponce: 1998 (Holzman)

Mazurca
Ponce: 1937; Segovia: 1952-1957 (*The Art of Andrés Segovia*); Ponce: 1975; Ponce: 1979 (*30 aniv*., 6); Ponce: 1985; Kayath: 1992; Gauk: 1996; Guthrie: 1996; Ponce: 1996 (Dieci); Ponce: 1998 (Gil); Ponce: 1998 (Holzman); Ponce: 1998 (Tursi)

Postludio
Ponce: 1931; Ponce: 1998 (Abiton); Ponce 1998 (Holzman)

Preludio en la menor
Ponce: 1979 (*30 aniv*., 6); Ponce: 1985; Ponce: 1996 (Dieci); Ponce: 1998 (Holzman)

Preludio en mi mayor
Segovia: 1952-1957 (*An Andrés Segovia Recital*); Parkening: 1968; Ponce: 1978 (Williams); Ponce : 1980 (Velasco); Segovia: 1986; Fierens: 1989; Ponce: 1991 (Klee); *La Guitarra en el Mundo:* 1993; Segovia: 1993; Calderón: 1994; Field: 1995; Ponce: 1997 (Arriaga); Ponce: 1998 (Holzman); Martin: Apéndice

Preludio en mi menor
Ponce: 1996 (Dieci); Ponce: 1997 (López)

Preludio y fuga (transc. guit)
Ponce: 1978 (*30 aniv*., 4)

Preludios (Ed. de Alcázar, salvo indicación):
Completos
Ponce: 1978 (*30 aniv*., 3); Ponce: 1985; Ponce: 1990; Ponce: 1996 (Abiton); Ponce: 1996 (Dieci); Ponce: 1998 (Holzman)
Colecciones incompletas, no precisadas
Segovia: 1952-1957 (*An Evening with Andrés Segovia*); Hoppstock: 1994
1
González: ca. 1968 (Ed. Segovia)
7
González: ca. 1968 (Ed. Segovia); Parkening: 1986 (Ed. Segovia); Pezzimenti: 1996 (Ed. Segovia)
8
González: ca. 1968 (Ed. Segovia); Parkening: 1986 (Ed. Segovia); Ponce: 1991 (Mebes); Volk: 1995 (Ed. Segovia); Pezzimenti: 1996 (Ed. Segovia)

9

Pezzimenti: 1996 (Ed. Segovia)

11

González: ca. 1968 (Ed. Segovia); Parkening: 1986 (Ed. Segovia); Ponce: 1991 (Mebes); Pezzimenti: 1996 (Ed. Segovia)

16

González: ca. 1968 (Ed. Segovia); Pezzimenti: 1996 (Ed. Segovia)

24

González: ca. 1968 (Ed. Segovia); Parkening: 1986 (Ed. Segovia); Volk: 1995 (Ed. Segovia); Pezzimenti: 1996 (Ed. Segovia)

Arreglos

Drake: 1996 (arpa) (8, 11, 12 y 24/ Ed. Segovia)

Rumba

Ponce: 1979 (*30 aniv.*, 6); Gauk: 1996; Guthrie: 1996; Ponce: 1998 (Gil); Ponce: 1998 (Holzman); Ponce: 1998 (Tursi)

Scherzino mexicano (arr. guit)

López Ramos: 1961; Ponce: 1975; Williams: 1988; Williams: 1989; Velazco: 1991; Linde: 1993; Ibáñez: 1995; Ponce: 1998 (Abiton); Ponce: 1998 (Holzman)

Seis preludios cortos

Laguna: 1997; Ponce: 1998 (Gil); Ponce: 1998 (Holzman)

Sonata clásica

Ponce: 1957 (Gustavo López); Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 8); Ponce: 1989 (Segovia); Ponce: 1991 (Mebes); Segovia: 1994 (*The Complete 1949 London...*) (mov. 4); Ponce: 1997 (Arriaga); Ponce: 1997 (López)

Sonata de Paganini

Segovia: 1952 (mov. 4); Ponce: 1979 (*30 aniv.*, 6); Ponce: 1980 (Velasco) (mov. 4)

Sonata mexicana

Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 4); Ponce: 1989 (Segovia); Jiménez: 1991; Bungarten: 1993; Ponce: 1996 (Abiton); Ponce: 1997 (Arriaga); Ponce: 1997 (López)

Sonata romántica

Ponce: ca. 1960; Segovia: 1964; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 3); Ponce: 1991 (Mebes) (mov. 3); Kraft: 1992; Ponce: 1992 (Chapdelaine); Ponce: 1997 (Arriaga)

Sonata III

Ponce: 1931 (movs. 1 y 2); Segovia: 1952-1957 (*The Art of Andrés Segovia*); Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 4); Robinson: 1990; Ponce: 1991 (Mebes); Ponce: 1991 (Korhonen); Ponce: 1992 (Chapdelaine); Núñez: 1993; Rubio: 1993; Segovia: 1993 (movs. 2 y 3); Ponce: 1996 (Abiton); Ponce: 1996 (Dieci); Ponce: 1997 (Arriaga); Ponce: 1997 (López)

Sonatina meridional

Ponce: 1957 (Gustavo López); Segovia: ca. 1963 (*Granada*) (mov. 1); Söllscher: 1979; Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 8); Gloeden: ca. 1982; Barrueco: 1987; Ausell: 1990; Ponce: 1991 (Mebes); Ponce: 1991 (Korhonen); Biraghi: 1992; Ponce: 1992 (Chapdelaine); Pezzimenti: 1993; Ponce, Alberto: 1993; Ponce: 1993; Ravalli: 1993; Segovia: 1994 (*The Complete 1949 London...*); Yoli: 1994; Suzuki: 1995; Maruri: 1996; Moravsky: 1996; Ponce: 1996 (Abiton); Ponce: 1997 (Arriaga); Ponce: 1998 (Gil); Martucci: Apéndice; Zsapka: Apéndice

Suite al estilo antiguo

López Ramos: 1961 (movs. 3 y 4); López Ramos: 1967 (movs. 3 y 4); Ponce: 1980 (Velasco); Brouwer: 1989 (movs. 1, 2 y 4); Kayath: 1992 (movs. 1 y 4); Parkening: 1993 (mov.1); Ponce: 1997 (Arriaga); Ponce: 1998 (Holzman) (mov. 2); Ponce: 1998 (Tursi); López Ramos: Apéndice (movs. 3 y 4)

Suite en la

Ponce: 1932; Segovia: 1952-1957 (*Andrés Segovia plays Couperin,...*) (movs. 1 y 2); Segovia: ca. 1963 (*Music for the guitar*) (movs. 1 y 2); López Ramos: 1975; Ponce: 1980 (Velasco); Ponce: 1991 (Mebes) (mov. 5); Bitetti: 1992; Kayath: 1992; López: 1993; Ponce: 1993; Ponce: 1997 (Arriaga); Ponce: 1998 (Gil); [Sin título...]: Apéndice

Tema variado y final

Segovia: 1952-1957 (*Andrés Segovia plays Couperin,...*); González: ca. 1968; Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 4); Vidovic: 1990; Ponce: 1991 (Korhonen); Ponce: 1992 (Chapdelaine); Ponce, Alberto: 1993; Ponce: 1993; Pezzimenti: 1994; Fisk: 1996; Ponce: 1996 (Dieci); Gaudreau: 1997; Ponce: 1997 (López); Ponce: 1998 (Abiton)

Tres canciones mexicanas

Segovia: 1952-1957 (*Andrés Segovia plays Couperin,...*) (*La Valentina*); Ponce: 1957 (Gustavo López); Segovia: ca. 1963 (*Granada*) (*Por ti mi corazón*); Ponce: 1978 (Williams); Ponce: 1980 (*30 aniv.*, 8);

Romero: 1991; Ragossnig: 1992; Ponce, Alberto: 1993; Williams: 1996; Ponce: 1997 (López); Ponce: 1998 (Abiton); Ponce: 1998 (Holzman); *A Latin Guitar...*: Apéndice; *Relaxing Guitar:* Apéndice; Torre: Apéndice

Trópico

Ponce: 1979 (*30 aniv.*, 6); Ponce: 1985; Ponce: 1993; Gauk: 1996; Guthrie: 1996; Ponce: 1998 (Abiton); Ponce: 1998 (Gil); Ponce: 1998 (Holzman); Ponce: 1998 (Tursi)

Vals

Ponce: 1937; Segovia: 1952-1957 (*The Art of Andrés Segovia*); López Ramos: 1961; Segovia: 1970; Ponce: 1975; Ponce: 1978 (Williams); Ponce: 1979 (*30 aniv.*, 6); Ragossnig: 1992; Fisk: 1996; Gauk: 1996; Guthrie: 1996; Ponce: 1996 (Dieci); Ponce: 1998 (Abiton); Ponce: 1998 (Gil); Ponce: 1998 (Holzman); Ponce: 1998 (Tursi); *A Latin Guitar...*: Apéndice

Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón

Ponce: 1978 (*30 aniv.*, 4); Lejarza Leo: 1990; Ponce: 1991 (Mebes); Velazco: 1991; Ponce: 1993; Ponce: 1998 (Abiton); Ponce: 1998 (Gil)

Yo adoro a mi madre (arr. guit)

Ponce: 1978 (Williams)

Las grabaciones

1931 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Sonate nº 3 (1er. mouvement); Canción (2e. mouvement); Postlude* /Andrés Segovia, guitarra. Gran Bretaña: EMI, AB 656, 1931. 1 disco: 78 RPM, monofónco; [¿30?] cm.
□Contenido: Lado 1: 1. *Sonata III* (1er. movimiento). Lado 2: 1. *Sonata III* (2do. movimiento). 2. *Postlude*.

Reed.* Segovia: 1988* (*Volume 2*).
V. tb. Segovia: 1996*.
V. tb. Segovia: 1997* (Magic Talent, 48013).

1932 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *"Folies d'Espagne"-Thème, Variations et Fugue* /Andrés Segovia, guitarra. Gran Bretaña: EMI, DB 1567/8, 1932. 2 discos: 78 RPM, monofónico; [¿30?] cm.
□Contenido: *Diferencias sobre la Folía de España y Fuga* [diez variaciones].

Reed.* Segovia: 1988* (*Volume 2*).
V. tb. Segovia: 1996*.

1932 Ponce, Manuel M. 1882-1948, [*Suite in A*] /Andrés Segovia, guitarra. Gran Bretaña: EMI, DB 1565 y DA 1225, 1932. 2 discos: 78 RPM, monofónico; [¿30?] cm.
□Contenido: *Suite en la* [Probablemente atribuida a Sylvius Leopold Weiss]: *Prelude: Allemande* (DB 1565); *Gavotte* (DA 1225); *Sarabande* (DA 1225); *Gigue* (DB 1565).

Reed.* Segovia: 1988* (*Volume 1*).
V. tb. Segovia: 1996*.
V. tb. Segovia: 1997* (Magic Talent, 48013).

1937 Bach, Johann Sebastian 1685-1750, [*Preludio de la suite para violonchelo en sol mayor, BWV 1007*] /Andrés Segovia, guitarra. Gran Bretaña: EMI, DA 1553, 1937. 1 disco: 78 RPM, monofónico; [¿30?] cm.
□De Ponce, contiene: *Prelude/* de la Suite para violonchelo en sol mayor, BWV 1007, de Johann Sebastian Bach , arreglo de Manuel M. Ponce.

Reed.* Segovia: 1988* (*Volume 1*).

1937 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Mazurka; Petite Valse (arr. Segovia)* /Andrés Segovia, guitarra. Gran Bretaña: EMI, DA 1552, 1937. 1 disco: 78 RPM, monofónico; [¿25?] cm.
□Contenido: Lado 1: *Mazurka.* Lado 2: *Valse.*

Reed.* Segovia: 1988* (*Volume 2*).
V. tb. Segovia: 1996*.
V. tb. Segovia: 1997* (Magic Talent, 48013).

1949 Orquesta Melachrino de Cuerda; dir. George Melachrino, *El relicario/ Padilla; Estrellita/ Ponce.* [España]: La Voz de su Amo, GY 860, [1949]. 1 disco: 78 RPM, monofónico; 25 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita.*

1952 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *An Andrés Segovia Program.* Estados Unidos: Decca, DL-9647, [1952]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Gold Label).
□De Ponce, contiene: *Andantino Variato/* Nicolò Paganini, versión de Manuel M. Ponce.

Reed.* Segovia: 1991*.

1952-57 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *An Andrés Segovia Recital.* Estados Unidos: Decca, DL-9633, [ca. 1952-1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Gold Label).
□De Ponce, contiene: *Prelude-Ballet-Gigue* [Atribuidas a Sylvius Leopold Weiss].

1952-57 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *An Evening with Andrés Segovia.* Estados Unidos: Decca, DL-9733, [ca. 1952-1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Gold Label).
□De Ponce, contiene: *Six Preludes/* Edición de Andrés Segovia.

Reed.* Segovia: 1994* (*A Centenary Celebration*).

1952-57 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Andrés Segovia plays Couperin, Weiss, Haydn, Pedrell, Aguirre, C. P. E. Bach,Torróba [sic], Franck, Grieg, Ponce, Malats.* Estados Unidos: Decca, DL-9734, [ca. 1952-1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

□De Ponce, contiene: *Mexican Folk song* [=*La Valentina*] / Transcribed by Segovia [sic]; *Theme, variations and finale; Prelude-Allemande* [Atribuidas a Sylvius Leopold Weiss].

Reed.* Segovia: 1994* (*A Centenary Celebration*).

1952-57 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *The Art of Andrés Segovia*. Estados Unidos: Decca, DL-9795, [ca. 1952-1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Gold Label).
□De Ponce, contiene: *Sonata no. 3, Valse* y *Mazurka*.

1956 Coro de Madrigalistas; dir. Luis Sandi, *Coro de Madrigalistas*. México: Musart, MCD-3003, [1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Pasas por el abismo de mis tristezas* (Letra: Amado Nervo).

1956 Ponce, Manuel M. 1882-1948, [Canciones de Ponce] /Irma González, soprano; Miguel García Mora, piano. México: Musart, MCD-3004, [1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
□Contenido: 1. *Serenata mexicana*. 2. *Marchita el alma*. 3. *Si algún ser*. 4. *Soñó mi mente loca*. 5. *Golondrinas viajeras*. 6. *Perdí un amor*. 7. *Cuiden su vida*. 8. *A la orilla de un palmar*. 9. *Voy a partir*. 10. *Qué lejos ando*. 11.*Lejos de ti*. 12. *Ya sin tu amor*. 13. *Estrellita*. 14. *Aleluya* [Canciones tradicionales; arreglos de Manuel M. Ponce, excepto 11, 13 y 14, originales de Ponce].

Reed.* *Antología*: 1990*.

1957 García Mora, Miguel 1912- , piano, *Recital mexicano*. México: Musart, MCD-3012, [1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Plenilunio, Scherzino, Intermezzo* y *Balada mexicana*.

1957 Ponce, Manuel M. 1882-1948, [Obras para guitarra de Ponce] /Gustavo López, guitarra. México: Musart, MCD-3006, [1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
□Contenido: 1. *Sonatina meridional*. 2. *Sonata clásica*. 3. *Estrellita*. 4. *Tres canciones populares mexicanas*.

Reed.* *Antología:* 1990*.

1957 Ponce, Manuel M. 1882-1948, [Obras para violín de Ponce]/ Henryk Szeryng, violín; Orquesta de la Asociación de Conciertos Colonne (París); dir. Ernest Bour. México: Musart, MCD-3010, [1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. □Contenido: 1. *Sonata breve para violín y piano*. 2. *Estrellita*. 3. *Concierto para violín y orquesta*/ Orquesta de la Asociación de Conciertos Colonne (París); dir. Ernest Bour.

V. tb. Orquesta de la Asociación de Conciertos Colonne: 1965.
V. tb. Szeryng: 1996*.

ca.1958 Orquesta Sinfónica del Aire; dir. Enrique Jordá; Andrés Segovia, guitarra, *Ponce: Concierto del Sur; Rodrigo: Fantasía para un gentilhombre*. Estados Unidos: Decca, DL-10027, [ca. 1958]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. □De Ponce, contiene: *Concierto del Sur*.

Reed. Orquesta Sinfónica del Aire: ca. 1961.
Reed.* Segovia: 1987*.
Reed.* Segovia: 1994* (*A Centenary Celebration*).

1958 Orquesta Sinfónica Nacional; dir. José Ives Limantour, *Janitzio/Silvestre Revueltas. Tres cartas de México/Miguel Bernal. Ferial, divertimento sinfónico/Manuel M. Ponce*. México: Musart, MCD-3015, [1958]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (serie INBA). □De Ponce, contiene: *Ferial*.

1959 Ponce, Manuel M. 1882-1948, [Música de Ponce] /Carlos Vázquez, piano. México: Musart, MCD-3019, [1959]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. □Contenido: 1. *Intermezzo*. 2. *Arrulladora mexicana*. 3. *Scherzino maya*. 4. *Scherzino mexicano*. 5. *Scherzino staccato*. 6. *Scherzino a Debussy*. 7. *Estudio Juventud*. 8. *Xochimilco*. 9. *Ven, ¡Oh, Luna!* 10. *Mazurkas 2, 7, 11, 12 y 23*. 11. *Preludio y fuga sobre un tema de Haendel*.

ca.1960 *Coro de Madrigalistas; director: Luis Sandi*. México: Musart, MCD-3026, [ca. 1960]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

□De Ponce, contiene: *Todo pasó*/ Arreglo para coro de José Rolón.

ca.1960 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Obras de Manuel M. Ponce, Vol. IV: Variaciones y Fuga sobre "La Folía de España"; Sonata Romántica* /Alirio Díaz, guitarra. México: Musart, MCD-3025, [ca. 1960]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1. *Variaciones y Fuga sobre "La Folía de España"*. Lado 2: 1-4. *Sonata Romántica*.

1961 López Ramos, Manuel, guitarra, *Antología de la guitarra, Vol. 2*. México: RCA Victor, 1961. 1 disco: 45 RPM; 18 cm.
□De Ponce, contiene: *Sarabanda y gavota de la Suite en re* [Atribuida en el disco a Alessandro Scarlatti]; *Scherzino mexicano* y *Vals*.

ca.1961 Orquesta Sinfónica del Aire; dir. Enrique Jordá; Andrés Segovia, guitarra, *Ponce: Concierto del Sur; Rodrigo: Fantasía para un gentilhombre*. México: Decca, DL-10027, [ca. 1961]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur*.

V. tb. Orquesta Sinfónica del Aire: ca. 1958.
V. tb. Segovia: 1987*.
V. tb. Segovia: 1994* (*A Centenary Celebration*).

1962 Odnoposoff, Adolfo 1917-?, violonchelo; Bertha Huberman, piano, Adolfo Odnoposoff. México: Musart, MCD-3027, [1962]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Serie SACM).
□De Ponce, contiene. *Tres preludios para violonchelo y piano (Lento e grave; Vivo; Sostenuto, quasi lento)*.

ca.1963 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Music for the guitar*. Estados Unidos: Decca, DL-10046 (Monofónico) y DL-710046 (Estereofónico), [ca. 1963]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico (DL-10046) o estereofónico (DL-710046); 30 cm. (Gold Label).
□De Ponce, contiene: *Prelude (Weiss-Ponce) y Allegro in A Major*.

ca.1963 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Granada*. Estados Unidos: Decca, DL-10063 (Monofónico) y DL-710063 (Estereofónico),

[ca. 1963]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico (DL-10063) o estereofónico (DL-710063); 30 cm. (Gold Label). □De Ponce, contiene: *Canción* [= *Por ti mi corazón*, de *Tres canciones populares mexicanas*] y *Canción y Paisage* [*sic*; = *Sonatina meridional*, 1er. movimiento].

Reed. Segovia: ca. 1963 (*Granada*, México).
Reed.* Ponce: 1989* (Segovia).
Reed.* Segovia: 1994* (*A Centenary Celebration*).

ca.1963 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Granada*. México: Decca, DL-10063 (Monofónico) y DL-710063 (Estereofónico), [ca.1963]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico (DL-10063) o estereofónico (DL-710063); 30 cm. (Gold Label). □De Ponce, contiene: *Canción* [= *Por ti mi corazón*, de *Tres canciones populares mexicanas*] y *Canción y Paisage* [*sic*; = *Sonatina meridional*, 1er. movimiento].

1964 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Sonata Romántica (Manuel Ponce); Second Series from "Platero and I" (Mario Castelnuovo-Tedesco)*. Estados Unidos: Decca, DL-10093 (Monofónico) y DL-710063 (Estereofónico), [1964]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico (DL-10093) o estereofónico (DL-710063); 30 cm. (Gold Label). □De Ponce, contiene: *Sonata Romántica*.

Reed.* Ponce: 1989* (Segovia).

1965 Orquesta de la Asociación de Conciertos Colonne (París); dir. Ernest Bour; Henryk Szeryng, violín, *Conciertos para violín de Ponce y Sibelius*. México: Harmony, HC-13112, 1965. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. □De Ponce, contiene: *Concierto para violín y orquesta*.

V. tb. Ponce: 1957 (Szeryng).
V. tb. Szeryng: 1996*.

ca.1965 Ponce Manuel M. 1882-1948, *Música para piano de Manuel M. Ponce*/ Pablo Castellanos, piano. México: Harmony, HC-13110, [ca. 1965]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. □Contenido: Lado 1: 1. *Preludio*. 2. *Gavota*. 3. *Mazurka*. 4.

Balada [mexicana]. Lado 2: 1. *Piezas indígenas*. 2. *Arrulladora y Scherzino mexicanos*. 3. *Danzas mexicanas*. 4. *Estrellita*.

V. tb. Ponce: 1979 (*Concierto del Sur*).
V. tb. Castellanos: Apéndice.

1967 López Ramos, Manuel, guitarra; Robert Veyron-Lacroix, clavecín, [*Manuel López Ramos, guitarra; Robert Veyron-Lacroix, clavecín*]. México: RCA Victor, 1967. 1 disco: 33 1/3 RPM; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonata para guitarra y clavecín*/ Manuel López Ramos, guitarra; Robert Veyron-Lacroix, clavecín; *Sarabanda y gavota de la Suite en re*.

ca.1968 González, José Luis, guitarra, *20th Century Guitar Music*. Estados Unidos: Columbia Oddisey, ¿?, [ca. 1968]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Six Preludes* [1, 2, 4, 5, 6 y 7/ Edición de Andrés Segovia] y *Thème varié et finale*.

Reed. González, José Luis: 1968 (México).

1968 González, José Luis, guitarra, *20th Century Guitar Music*. México: Harmony, HC-13159, 1968. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: Six Preludes [1, 2, 4, 5, 6 y 7/ Edición de Andrés Segovia] y *Thème varié et finale*.

1968 Parkening, Christopher, guitarra, *In the Classic Style*. Estados Unidos: Angel, S 36019, 1968. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludio "In the Style of Weiss"*.

Reed.* Parkening: 1993* (*The Artistry of Christopher Parkening*).

1968 Vernova, Luz, violín; Luz María Segura, piano, *Recital de violín por Luz Vernova*. México: Musart, MCD-3066, 1968. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Serie SACM).
□De Ponce, contiene: *Sonata breve* para violín y piano.

1970 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Segovia España*. México:

Decca-Orfeón, LPI-251, 1970. 1 disco: 33 1/3 RPM, [¿estereofónico?]; 30 cm. [El marbete dice MCA Records]
□De Ponce, contiene: *Vals.*

V. tb. Segovia: 19?? [Original estadunidense: MCA Records, MAC/S 1950]

1972 Williams, John 1942- , guitarra; Rafael Puyana, clavecín; Jordi Savall, viola da gamba continuo, *Music for Guitar and Harpsichord.* Estados Unidos: Columbia Masterworks, M 31194, 1972. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludio*/ John Williams, guitarra; Rafael Puyana, clavecín.

1973 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Obras para piano*/ José Kahán, piano. México: [Secretaría de Gobernación], s.n.c., [1973]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1. *Estrellita (Metamorfosis de concierto)* 2. *Preludio y fuga para la mano izquierda* 3. *Mazurka "alla espagnola".* 4. *Gavota.* 5. *Cuatro danzas mexicanas.* Lado 2: 1. *Intermezzo.* 2. *Cuatro piezas bitonales.* 3. *Arrulladora y scherzino mexicanos.* 4. *Balada mexicana.*

Reed. Ponce: 1973 (*Stücke für Klavier*).

1973 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Stücke für Klavier*/ José Kahán, piano. México: Instituto Mexicano del Café, s.n.c., 1973. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1. *Estrellita (Metamorfosis de concierto)* 2. *Preludio y fuga para la mano izquierda* 3. *Mazurka "alla espagnola".* 4. *Gavota.* 5. *Cuatro danzas mexicanas.* Lado 2: 1. *Intermezzo.* 2. *Cuatro piezas bitonales.* 3. *Arrulladora y scherzino mexicanos.* 4. *Balada mexicana.*

1974 Groenewold, Kurt, piano, *Clásicos Mexicanos.* México: Orfeón, LP-12-848, 1974. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Intermezzo no. 1* y *Cuiden de su vida* [*sic*].

1975 López Ramos, Manuel, guitarra, *Antología de la guitarra clásica, vol. 2.* México: Angel, SAM- 35024, 1975. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Suite en la.*

1975 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Antología de la guitarra clásica, vol. 5*/ Manuel López Ramos, guitarra; Luisa Durón, clavecín. México: Angel, SAM-35033, 1975. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1. [*Diferencias sobre la Folía de España y fuga*]. Lado 2: 1. [*Scherzino mexicano*]. 2. [*Mazurka*]. 3. [*Vals*]. 4-6. [*Sonata para guitarra y clavecín*]/ Manuel López Ramos, guitarra; Luisa Durón, clavecín.

Reed. Ponce: 1978 (*Los Clásicos de México... 5o. vol.*).

1976 Delaflor, Manuel, piano, *Música mexicana para piano*. México: Ángel, SAM-35037, 1976. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludio y fuga sobre un tema de Haendel* e *Intermezzo no. 2*.

1976 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Manuel M. Ponce*/ Orquesta Filarmónica de la UNAM; dir. Eduardo Mata; María Teresa Rodríguez, piano; Alfonso Moreno, guitarra. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Voz Viva de México, s.n.c., [1976]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Música Nueva, 14).
□Contenido: Lado 1: 1. *Concierto para piano y orquesta*/ María Teresa Rodríguez, piano. Lado 2: 1-3. *Concierto del Sur*/ Alfonso Moreno, guitarra.

Reed.* *Antología:* 1990*.

1978 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *John Williams plays Manuel Ponce*/ John Williams, guitarra. Estados Unidos: Columbia Masterworks, M-35820, 1978. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1. *Variations on "Folia de España" and fugue*. Lado 2: 1.a)*Preludio*. b)*Balleto*. 2. *Tres canciones populares mexicanas*. 3. *Valse*. 4. a)*Marchita el alma*. b)*Hace ocho meses*. c)*Yo adoro a mi madre*.

Reed.* Williams: 1991*.

1978 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988. 1er. vol. Música para piano*/ Carlos Vázquez, piano.

México: Ángel, ASMC-77031, 1978. 3 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Disco 1. Lado 1: 1. *Danza del sarampión.* 2. *Estrellita.* 3. *Serenata mexicana.* 4. *Lejos de ti.* 5. *Cuiden su vida.* 6. *Once miniaturas.* 7. *Scherzino staccato.* 8. *Scherzino a Debussy.* 9. *Scherzino maya.* 10. *Scherzino mexicano.* Lado 2: 1. *20 piezas fáciles.* 2. *Primer amor.* 3. *Malgré tout.* 4. *Gavota.* Disco 2. Lado 1: 1. *Intermezzo.* 2. *Mazurca no. 2.* 3. *Mazurca no. 7.* 4. *Mazurca no. 23.* 5. *Jarabe.* 6. *Hacia la cima.* 7. *Preludio trágico.* Lado 2: 1. *Evocaciones (Broadway (Cake walk y fox trot); Versalles; Venecia; Alhambra).* 2. *Balada mexicana.* 3. *Romanza de amor.* Disco 3. Lado 1: 1. *Introducción, preludio y fuga sobre un tema de Bach.* 2. *Preludio y fuga para la mano izquierda.* 3. *Preludio y fuga sobre un tema de Haendel.* 4. *Rapsodia mexicana.* Lado 2: 1. *Preludio (Moderato malinconico).* 2. *Mazurka póstuma.* 3. *Dos estudios modernos (dedicados a Arthur Rubinstein).* 4. *Arrulladora.* 5. *Preludios encadenados (Andantino espressivo; Agitato; Andante; Allegro ma non troppo).* 6. *Cuatro danzas mexicanas.* 7. *Metamorfosis de Estrellita. (Estudio de concierto para la mano izquierda, por Carlos Vázquez. Homenaje a Manuel M. Ponce)*

1978 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988. 2o. vol. Música de cámara con piano/* Trío Ponce (Rasma Lielmane, violín; Víctor Manuel Cortés, violonchelo; Héctor Rojas, piano). México: Ángel, ASMB-77034, 1978. 2 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Disco 1. Lado 1: 1. *Sonata breve para violín y piano.* 2. *Jeunesse.* 3. *Romanzetta.* 4. *Scherzino.* 5. *Estrellita* (Arreglo de Jascha Heifetz). 6. *Canción de otoño/* Rasma Lielmane, violín; Héctor Rojas, piano. Lado 2: 1-3. *Trío en si menor (Romántico)* [Movimientos I a III]. Disco 2. Lado 1: 1. *Trío en si menor (Romántico)* [Movimiento IV]/ Trío Ponce. 2. *Sonata no. 2 para piano/* Héctor Rojas, piano. 3. *Tres preludios para violonchelo y piano (Sostenuto, quasi lento; Lento e grave; Vivo).* Lado 2: 1. *Sonata para violonchelo y piano.* 2. *Granada/* Víctor Manuel Cortés, violonchelo; Héctor Rojas, piano.

1978 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988. 3er. vol. Música para guitarra/* Miguel Alcázar, guitarra.

México: Ángel, ASM-77032, 1978. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1-24. *24 preludios*/ Edición de Miguel Alcázar. Lado 2: 1-4. *Sonata Romántica.*

1978 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988. 4o. vol. Música para guitarra*/ Mario Beltrán del Río, guitarra. México: Ángel, ASM-77033, 1978. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1. *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón.* 2. *Sonata Mexicana.* 3. *Tema Variado y Final.* Lado 2: 1. *Preludio y fuga*/ Transcripción de Mario Beltrán del Río. 2. *Sonata III.*

1978 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988. 5o. vol. Música para guitarra y clavecín*/ Manuel López Ramos, guitarra; Luisa Durón, clavecín. México: Angel, ASM-77039, 1978. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1. *Variaciones sobre la Folía de España y Fuga.* Lado 2: 1. *Scherzino Mexicano.* 2. *Mazurca.* 3. *Vals Galante.* 4-6. *Sonata para guitarra y clavecín*/ Manuel López Ramos, guitarra; Luisa Durón, clavecín.

V. tb. Ponce: 1975.

1979 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Concierto del Sur para guitarra y orquesta; Cuatro piezas para piano: Preludio, Gavota, Mazurka y Balada*/ John Williams, guitarra; Orquesta Sinfónica de Londres; dir. André Previn; Pablo Castellanos, piano. México: Promexa, s.n.c., 1979. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Los Grandes Maestros de la Música Clásica, Segunda Serie, 18).
□Contenido: Lado 1: 1. *Concierto del Sur*/ John Williams, guitarra; Orquesta Sinfónica de Londres; André Previn, dir. Lado 2: 1-4. *Cuatro piezas para piano* (1. *Preludio.* 2. *Gavota.* 3. *Mazurka.* 4. *Balada*)/ Pablo Castellanos, piano.

V. tb. London Symphony Orchestra: [Grabación original no localizada]
V. tb. Ponce: ca. 1965
V. tb. Williams: 1989*
V. tb. Castellanos: Apéndice.

1979 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988. 6o. vol. Música para guitarra/* Miguel Alcázar, guitarra. México: Ángel, ASM-77042, 1979. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1.*Prélude* [en la menor]. 2. *Cuatro piezas para guitarra (Mazurka; Valse; Trópico; Rumba).* 3. *Canción* [*El noi de la mare*]. Lado 2: 1. *Sonata de Paganini (Allegro risoluto; Romance (piu tosto largo); Andantino variato).*

1979 Söllscher, Göran, guitarra, *Werke für Gitarre.* Alemania: Deutsche Grammophon, 1979. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

V. tb. Söllscher: s. f.

1979 Trío México, *Trio Mexico plays Ponce-Smetana.* México: Stradivari Recordings, 38029, 1979. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Trio Romántico.*

1980 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Fernando Lozano; Guadalupe Parrondo, piano, *Grieg: Concierto en la menor op. 16 para piano y orquesta. Ponce: Concierto para piano y orquesta.* México: AC-FONAPAS, CE 10012, 1980. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto para piano y orquesta.*

1980 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988. 7o. vol./* Alicia Torres Garza, soprano; Luis Rivero, piano. México: Ángel, ASMB-77043, 1980. 2 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Disco 1. Lado 1: 1.*Estrellita.* 2. *Si algún ser.* 3. *Por ti mi corazón* (Letra: Luis G. Urbina). 4. *Yo mismo no comprendo.* 5. *Por ti mujer.* Lado 2: 1. *Perdí un amor* (Letra: ¿Peña Gil?). 2. *Si alguna vez* (Letra: L. Espinoza). 3. *Lejos de ti* (I) (Letra: ¿Peña Gil?). 4. *Qué lejos ando...* 5. *Marchita el alma* (Transcripción de la canción original de Antonio Zúñiga). Disco 2. Lado 1: 1. *Isaura de mi amor...* 2. *Cuiden su vida* (Letra: L. Espinoza).

3. *Soñó mi mente loca.* 4. *Tú!* (Romanza). 5. *Tal vez.* Lado 2: 1. *Necesito.* 2. *Lejos de ti* (II) (Letra: ¿Peña Gil?). 3. *Cerca de ti* (Letra: ¿Peña Gil?). 4. *Aleluya* (Letra: L. Espinoza). 5. *Estrellita.*

1980 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988. 8o. vol. Música para guitarra/* Jesús Ruiz, guitarra. México: Ángel, ASM-77044, 1980. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1. *Tres canciones populares mexicanas.* 2. *Sonatina meridional.* Lado 2: 1-4. *Sonata clásica.*

1980 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988. 9o. vol. Música para guitarra/* Enrique Velasco, guitarra. México: Ángel, ASM-77045, 1980. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□Contenido: Lado 1: 1-5. *Suite en la menor.* 6 *Balletto.* 7. *Intermezzo* [núm. I/ Sin créditos del arreglista]. Lado 2: 1. *Prélude* [en mi menor]. 2-6. *Suite en re mayor.* 7. *Andantino variato* (*Variaciones sobre un tema de Paganini*).

1981 Camerata de la Sinfónica Nacional de México; dir. Sergio Cárdenas, *Música mexicana para arcos.* México: RCA Victor, MRS-022, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Romanzetta/* Luis Samuel Saloma, violín solo, y quinteto de arcos; *Estampas nocturnas.*

Reed.* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1989*.
Reed.* *Moncayo-Ponce-Revueltas:* 1992*.

ca.1982 Boldonini, Raquel, piano, [Título desconocido]. Estados Unidos: Organisation of American States Inter-American Recording, OAS-004, [ca. 1982]. 1 disco: 33 1/3 RPM; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Dos estudios* [No hay más datos disponibles].

ca.1982 Gloeden, Everton, guitarra, *The Classical Guitar in Latin America.* Estados Unidos: Organisation of American States Inter-American Recording, L012, [ca. 1982]. 1 disco: 33 1/3 RPM; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

1983 García Mora, Miguel 1912- , piano, *Las más bellas páginas del piano (Vol. 1).* México: Luzam, LUMC-8302, [1983]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Intermezzo.*

Reed.* *Bella música de México*: 1994*.

1983 Monzón, Manuel 1954- , piano, *Manuel M. Ponce: Sonata II; Cuatro piezas (bitonales); Manuel Reyes Meave: Tres preludios.* México: FM, [1983]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonata II* y *Cuatro piezas (bitonales).*

1983 Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz; Alfonso Moreno, guitarra, *Ponce: Concierto del Sur; Chávez: Zarabanda [sic] for Strings; Soler, orch. Halffter: Tres Sonatas.* Gran Bretaña: EMI, ESD 1651051, 1983. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm. (HMV Greensleeve).
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur*/ Alfonso Moreno, guitarra.

Reed.* Bátiz: 1994*.
Reed.* Ponce: 1996* (*3 Concertos*).

1984 Prieto, Carlos, violonchelo; Edison Quintana, piano, *Las más bellas páginas del violoncelo (Vol. 1).* México: Luzam, LUMC-8403, [1984]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Tres preludios (Sostenuto quasi lento; Vivo; Lento e grave)*

Reed.* *Bella música de México*: 1994*.

1985 Orquesta Filarmónica Real [=Royal Philharmonic Orchestra]; dir. Enrique Bátiz, *Obertura Republicana/Chávez.Ferial (Divertimento sinfónico); Instantáneas mexicanas; Estampas nocturnas, para orquesta de cuerdas/Ponce. Toccata para 8 instrumentos/Revueltas.* Edición especial. México: Departamento del Distrito Federal, LME-249, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Ferial, Instantáneas mexicanas* y *Estampas nocturnas.*

Reed.* Royal Philharmonic Orchestra; Bátiz: 1990*.
Reed.* Ponce: 1992*

1985 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Gitarrenmusik von Manuel Ponce*/ Horst Klee, guitarra. [República Federal Alemana]: Sonata, 96085, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. □Contenido: Lado 1: 1-4. *24 preludios*/ [Edición de Miguel Alcázar]. Lado 2: 1. *Trópica* [*sic*]. 2. *Alborada*. 3. *Präludium*. 4. *Mazurka*. 5. *Rondino*. 6. *Vespertina*.

Reed.* Ponce: 1991* (*Werke für Gitarre*).

1985 Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique Bátiz; Henryk Szeryng, violín, *Ponce: Violin Concerto; Rodolfo Halffter: Violin Concerto, Op. 11*. Gran Bretaña: EMI, 27 0151 1, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm. □De Ponce, contiene: *Concierto para violín y orquesta*.

Reed.* Bátiz: 1989*.
Reed.* Ponce: 1992* (Bátiz).
Reed.* Bátiz: 1993*.
Reed.* Ponce: 1996* (*3 Concertos*).

1986 Coro de la UNAM; dir. José Luis González, *Música Coral Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Voz Viva de México, s.n.c., 1986. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Música Nueva, 24). □De Ponce, contiene: *Pasas por el abismo* (Letra: Amado Nervo).

1986 Groenewold, Kurt, piano, *Kurt Groenewold en concierto*. México: Z, s.n.c., [1986]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. □De Ponce, contiene: *Diálogo de amor (de "Álbum de amor")*, *Cuiden su vida*, *Intermezzo I* y *Serenata mexicana*.

1986* Parkening, Christopher, guitarra, *In the Spanish Style*. Estados Unidos: EMI-Angel, CDC-7 47194 2, 1986. 1 disco compacto: ADD; 12 cm. □De Ponce, contiene: *Four Preludes* (1, 2, 4, 6)[/ Edición de Andrés Segovia].

V. tb. [Versión anterior, ca. 1982; no localizada].

1986* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Recital íntimo*. España:

Fonomusic, CD 1001, 1986. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludio en mi mayor.*

1987* Barrueco, Manuel, guitarra, *Manuel Barrueco Spielt/ Plays/ Joue De Falla, Ponce and/ und Rodrigo.* Alemania: EMI, CDC 7 49228 2, 1987. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

Reed.* Barrueco: 1997*.

1987* Bensa, Olivier, guitarra; Richard Siegel, clavecín, *Musiques pour Guitare et Clavecin.* [Francia]: Circé, 87102 LD, 1987. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonate pour clavecin et guitare.*

V. tb. Bensa: 1993*.

1987* English Chamber Orchestra; dir. Enrique García-Asencio; Eduardo Fernández, guitarra, *Guitar Concertos: Ponce; Villa-Lobos; Lamarque-Pons.* Gran Bretaña: Decca, 421 108-2, 1987. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur.*

Reed.* Orquesta de Cámara Inglesa: 1988*.
Reed.* English Chamber Orchestra: 1997*.

ca.1987*Rojas, Héctor, piano, *Aguascalientes en concierto: Música para piano.* México: Instituto Cultural de Aguascalientes, s.n.c., [ca. 1987]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Malgré tout, Barcarola mexicana, Serenata arcaica* y *Rapsodia cubana* [no.1].

1987* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra; Orquesta Sinfónica del Aire; dir. Enrique Jordá, *The Segovia collection, Vol. 2: Ponce-Rodrigo-Torroba.* Estados Unidos: MCA, MCAD-42067, 1987. 1 disco compacto: AAD; 12 cm. (The Segovia Collection, 2).
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur/* Orquesta Sinfónica del Aire; dir. Enrique Jordá; Andrés Segovia, guitarra.

V. tb. Orquesta Sinfónica del Aire: ca. 1958.
V. tb. Orquesta Sinfónica del Aire: ca. 1961.
V. tb. Segovia: 1994* (*A Centenary Celebration*).

1988 *Coro de Cámara de Bellas Artes; director: Jesús Macías (50 Aniversario).* México: Serie INBA-SACM, PCS-10017, [1988]. 1 disco: 33 1/3, estereofónico; 30 cm.
☐De Ponce, contiene: *Qué lejos ando/* Transcripción de Carlos Jiménez Mabarak.

1988 Limón, Roberto, guitarra, *Música para guitarra; Ponce/ Ritter/ Oliva/Chávez.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Voz Viva de México, s.n.c., 1988. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Música Nueva, 29).
☐De Ponce, contiene: *Variaciones y fuga sobre la Folía de España.*

1988* National Orchestra of Belgium; dir. Georges Octors; Walter Zanetti, Marco Socias Casquero, Eduardo Elías Isaac, guitarras, *Manuel Ponce- Mauro Giuliani- Joaquín Rodrigo: Concertos for guitar ("Printemps de la Guitare").* Bélgica: René Gailly International Productions, CD 87 505, 1988. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Jewels).
☐De Ponce, contiene: *Concierto del Sur/* Eduardo Elías Isaac, guitarra.

1988* Orquesta de Cámara Inglesa [=English Chamber Orchestra]; dir. Enrique García-Asencio; Eduardo Fernández, guitarra, *Manuel M. Ponce: Concierto del Sur; Heitor Villa-Lobos: Concierto para guitarra y pequeña orquesta; Jaurès Lamarque-Pons: Concertino de Invierno.* Edición especial. Alemania: Decca, 428 931-2, 1988. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Grandes Compositores e Intérpretes, tercera serie).
☐De Ponce, contiene: *Concierto del Sur.*

V. tb. English Chamber Orchestra: 1987*.
V. tb. English Chamber Orchestra: 1997*.

1988 Prieto, Carlos, violonchelo; Edison Quintana, piano, *Ponce-Enríquez-Chávez-Ladrón de Guevara-Lavista.* México: Serie INBA-SACM, PCS-10020, [1988]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
☐De Ponce, contiene: *Tres preludios para violonchelo y piano (Sostenuto, quasi lento; Lento e grave; Vivo).*

Reed.* *Seminario de Cultura Mexicana*: 1993*.

1988 Revueltas, Román 1952- , violín; Héctor Rojas, piano, *Ponce-*

Hernández Moncada-Enríquez-Revueltas. México: Serie INBA-SACM, PCS-10029, [1988]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonata breve* para violín y piano.

1988* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *1927-1939 Recordings, Volume 1.* Estados Unidos: EMI, CDH-7 61048 2, 1988. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Prelude*/ de la Suite para violonchelo en sol mayor, BWV 1007, de Johann Sebastian Bach, arreglo de Manuel M. Ponce; *Suite in A (Dans le style de Weiss)* [*sic*].

V. tb. Ponce: 1932 y 1937.
V. tb. Segovia: 1996*.
V. tb. Segovia: 1997* (Magic Talent, 48013).

1988* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *1927-1939 Recordings, Volume 2.* Estados Unidos: EMI, CDH-7 61049 2, 1988. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonate no. 3* [los dos primeros movimientos], *Postlude, Mazurka, Petite Valse*/ Arreglo de Andrés Segovia [*sic*]; *"Folies d'Espagne" - Thème, Variations et Fugue* [diez variaciones].

V. tb. Ponce: 1931, 1932 y 1937.
V. tb. Segovia: 1996*.
V. tb. Segovia: 1997* (Magic Talent, 48013).

1988* Williams, John 1942- , guitarra, *Spirit of the Guitar: Music of the Americas.* Estados Unidos: CBS Masterworks, MK 44898, 1988. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Scherzino mexicano*/ Transcripción de Alirio Díaz.

1989* Bátiz, Enrique 1942-, dir.; Henryk Szeryng, violín; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Orquesta Sinfónica del Estado de México, *Ponce: Violin Concerto; Galindo: Sones de Mariachi; Revueltas: La noche de los mayas; Moncayo: Huapango.* Gran Bretaña: EMI, CDC 7 49785 2, 1989. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto para violín y orquesta*/ Henryk Szeryng, violín; Royal Philharmonic Orchestra.

V. tb. Royal Philharmonic Orchestra; Bátiz: 1985.

V. tb. Ponce: 1992* (Bátiz).
V. tb. Bátiz: 1993*.
V. tb. Ponce: 1996* (*3 Concertos*).

1989* Benkó, Daniél, guitarra, *Guitar encores.* Hungría: Hungaroton, HRC 116, 1989. 1 disco compacto: ADD; 12 cm. (White Label).
□De Ponce, contiene: *Estrellita.*

1989 Brouwer, Leo 1939- , guitarra, *Leo Brouwer en vivo: Conciertos en La Habana y Houston.* México: Federación Guitarrística Mexicana, FGM SD-01, 1989. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm. (Documentos).
□De Ponce, contiene: *Tres piezas (Préambule; Gavotte; Courante).*

1989* Fernández, Eduardo, guitarra, *Ponce Variations.* Gran Bretaña: Decca, 421 816-2, 1989. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Variations and Fugue on "La Folia".*

1989* Fierens, Guillermo, guitarra, *Guillermo Fierens-guitar.* Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 685, 1989. 1 disco compacto; DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludio, Balleto* y *Giga.*

Reed.* Fierens: 1997*.

1989* Mair-Davis Duo, *A Spanish Serenade: Romantic Impressions.* [Lugar desconocido]: North Star, NS 0016, [1989]. 1 disco compacto; DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Prelude for 2 guitars "In the Baroque Style"* [*sic*]/ Arreglo para guitarra y mandolina de Mark Davis (guitarra) y Marly Mair (mandolina).

1989* Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; Camerata de la Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas, *Huapango.* México: RCA Red Seal-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, SEPC-002, 1989. 1 disco compacto; 12 cm. (Música Mexicana de Concierto).
□De Ponce, contiene: *Estampas nocturnas*/ Camerata de la Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas.

V. tb. Camerata de la Sinfónica Nacional de México: 1981.
V. tb. *Moncayo-Ponce-Revueltas:* 1992*.

1989* Perlman, Itzhak 1945- , violín; Samuel Sanders, piano, *A tribute to Jascha Heifetz*. Gran Bretaña: EMI, CDC-7 49604 2, 1989. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Arreglo de Jascha Heifetz.

V. tb. Perlman: 1993*.

1989* Polish Radio National Symphony Orchestra; dir. Jan Krenz; Henryk Szeryng, violín, *Berg-Ponce-Prokofieff: Violin Concertos*. Suiza: Preludio, PHC 2148, 1989. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concerto for Violin and Orchestra*.

V. tb. [Edición original polaca, grabada en 1958; no localizada.]
V. tb. Polish Radio National Symphony Orchestra: 1996*.

1989* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Manuel Ponce Sonatas*/ Andrés Segovia, guitarra. Estados Unidos: MCA, MCAD-42072, 1989. 1 disco compacto; ADD; 12 cm. (The Segovia Collection, 6).
□Contenido: 1-4. *Sonata Romántica*. 5-8. *Sonata Clásica*. 9-12. *Sonata Mexicana*. 13. *Canción* [= *Por ti mi corazón*, de *Tres canciones populares mexicanas*]. 14. *Canción y Paisage* [*sic*; = *Sonatina meridional*, 1er. movimiento].

V. tb. Segovia: ca. 1963 y 1964.
V. tb. Segovia: 1994* (*A Centenary Celebration*).

1989 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Música para piano*/ Carlos Vázquez, piano. México: Tritonus, TTS-1004, 1989. 1 caset, estereofónico.
□Contenido: Lado 1: 1. *Intermezzo* [*no. 1*]. 2. *Preludio trágico*. 3. *Malgré tout*. 4. *Mazurka 23* [*sic*]. 5. *4 Scherzinos: Staccatto - A Debussy - Maya - Mexicano*. Lado 2: 1. *Balada mexicana*. 2. *Preludio y fuga para la mano izquierda*. 3. *Mazurka póstuma* [*sic*]. 4. *Hacia la cima*.

1989* Williams, John 1942-, guitarra, *Greatest hits of the guitar*. Estados Unidos: CBS, MLK 45522, 1989. 1 disco compacto; ADD y DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Scherzo mexicano* [*sic*].

1989* Williams, John 1942, guitarra; English Chamber Orchestra; Philarmonia Orchestra; London Symphony Orchestra; Louis Frémaux, director; Sir Charles Groves, director; Daniel Barenboim, director; André Previn, director, *The Great Guitar Concertos.* Estados Unidos: CBS Masterworks, M2K 44791, 1989. 2 discos compactos: ADD y DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur*/ London Symphony Orchestra; dir. André Previn.

V. tb. London Symphony Orchestra: [Grabación original no localizada].

V. tb. Ponce: 1979 (*Concierto del Sur*).

1990* *Antología de la música clásica mexicana.* México: Patria, s.n.c., 1990. 4 discos compactos: [AAD]; 12 cm. + 1 libro.

V. tb. Ponce: 1956 y 1957 (Gustavo López) y 1976.

1990* Ausell, Roberto, guitarra, *Roberto Ausell plays 20th Century Music: Kleynjans; Ponce; Tansman; Rodrigo; Ginastera.* Francia: GHA, 126.007, 1990. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional*/ Transcripción de Andrés Segovia [*sic*].

1990 Cuarteto Latinoamericano, *Bernal Jiménez-Ponce-Puccini-Montiel-Gershwin.* México: Mexidisco, 89-002-C, [1990]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Gavota y Estrellita.*

Reed.* Cuarteto Latinoamericano: 1992*.

1990* Dúo Clásico, *Flute and Piano Music of Latin America.* Estados Unidos: Musical Heritage Society, MHS-512502H, 1990. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Pastorcito alegre, Pajarito* y *Scherzino* [= *Scherzino staccatto*/ Arreglo para flauta y piano de Manuel M. Ponce]/ Suellen Hershman, flauta; David Witten, piano; *Preludio y fuga para la mano izquierda sola y Preludio y fuga sobre un tema de Handel* [*sic*]/ David Witten, piano.

1990* Freire, Joaquim, guitarra, *Ponce: Variations sur "Folia D'España" et Fugue; Villa-Lobos: Five preludes; Ginastera:*

Sonata Op. 47. Suiza: Léman Classics, LC 42601, 1990. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Variations sur "Folia D'España" et Fugue.*

1990* Herrera, Raúl, piano, *Música mexicana de salón.* México: Mexidisco, CD-90-001-C, [1990]. 1 disco compacto: [AAD]; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Guateque, Intermezzo* y *Scherzino mexicano.*

1990* Hollywood Bowl Symphony Orchestra; dir. Carmen Dragon, *Fiesta.* Estados Unidos: EMI, CDM-7 63 734 2, 1990. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita.*

1990* Lejarza Leo, Miguel Ángel, guitarrra, *La Guitarra: Música de México.* Gran Bretaña: Koch-Schwann/ Aulos, 3-1387-2, 1990. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita* y *Variaciones de un tema de Antonio de Cabezón y fugueta.*

V. tb. Lejarza Leo: 1990* (Suiza).

1990* Lejarza Leo, Miguel Ángel, guitarrra, *La Guitarra: Música de México.* [Suiza]: Preciosa Aulos, PRE 66031 AUL, [1990]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Variaciones de un tema de Antonio de Cabezón y fugueta.*

V. tb. Lejarza Leo: 1990* (Gran Bretaña).

1990* Parkening, Christopher, y David Brandon, guitarras, *Virtuoso Duets.* Estados Unidos: EMI Angel, CDC 49406, 1990. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Prelude "In the baroque style"*/ Transcripción de Ronald Ravenscroft.

Reed.* Parkening: 1993* (*The Great Recordings*).

1990* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Paul Galbraith Plays Music For Solo Guitar By Manuel M. Ponce*/ Paul Galbraith, guitarra. Gran Bretaña: Watercourse, WCRCD 1, 1990. 1 disco compacto; 12 cm.

☐Contenido: 1. *Variations and fugue on "Las Folías de España".* 2. *24 Preludes* [Edición de Miguel Alcázar].

1990 *Primer Festival Internacional de Música; Morelia, Michoacán, Vol. I.* México: Fondo INBA-SACM, 1990. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
☐De Ponce, contiene: *Pétite Suite dans le Style Ancien (Prélude; Canon; Pavana; Fughetta)*/ Trío de Budapest: Ferenc Kiss, violín; Tivadar Popa, viola; Peter Wöpke, violonchelo.

Reed.* *Seminario de Cultura Mexicana:* 1993*.

1990* Robinson, Stephen, guitarra, *Tedesco. Torroba. Ponce. Tansman.* [Estados Unidos]: Centaur, CRC 2056. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Sonata III.*

1990* Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique Bátiz, *Musica mexicana.* Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 738, 1990. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Ferial, Instantáneas mexicanas* y *Estampas nocturnas.*

V. tb. Orquesta Filarmónica Real [de Londres]; Bátiz: 1985.
V. tb. Ponce: 1992* (Bátiz).

1990* Vidovic, Victor, guitarra, *Victor Vidovic - guitare.* [Lugar desconocido]: REM, XCD 311118, 1990. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Theme, Variations and Finale.*

1991* Concertino: The Chamber Ensemble of the Moscow Philharmonic Society; Andrei Korsakov, violín y dirección, *Violin Miniatures.* Estados Unidos: Art & Electronics-MCA Classics, AED-10456, 1991. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Estrellita.*

1991* Dal Monte, Toti, soprano, *Toti Dal Monte.* [Lugar desconocido]: Pearl, GEMM 9493, 1991. 1 disco compacto: AAD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Estrellita* [Sin datos disponibles de acompañamiento ni grabación original].

1991* Jiménez Rojas, Rafael, guitarra, *Rafael Jiménez Rojas, guitarrista.* México: Universidad Veracruzana, SCD-10162, 1991. 1 disco compacto; 12 cm. (Veracruz en la Cultura: Encuentros y Ritmos).
□De Ponce, contiene: *Sonata mexicana.*

1991* New York Studio Orchestra; dir. Jonathan Tunick; Plácido Domingo, tenor; Itzhak Perlman, violín, *Together.* Estados Unidos: EMI Angel, CDQ 54266, 1991. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Arreglo de Jascha Heifetz; Itzhak Perlman, violín.

1991 Orquesta Filarmónica de Jalisco; dir. Manuel de Elías, *Antología de la música sinfónica mexicana, Vol. II.* México: Fondo INBA-SACM, PCS-10119, [1991]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Chapultepec.*

1991* Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional; dir. Salvador Carballeda; Héctor Rojas, piano; Jaime Jiménez Molina, clarinete, *Fantasía Sinfónica.* México: Instituto Politécnico Nacional, APC-002, 1991. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Balada mexicana* (versión para piano y orquesta)/ Héctor Rojas, piano; *Ferial.*

1991* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Guitar Solo Works/ Oeuvres pour guitare*/ Susanne Mebes, guitarra. Suiza: Léman Classics, LC 42701 CD, 1991. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-4. *Sonata clásica.* 5. *Variations on a theme of Cabezón.* 6. *Gigue (Suite in a minor).* 7-8. *Two Preludes (Tranquillo; Vivo)*/ Edición de Andrés Segovia. 9-11. *Sonata III.* 12-14. *Sonatina meridional.* 15. *Allegreto vivo* (de la *Sonata romántica).*

1991* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Werke für Gitarre/Works for Guitar*/ Horst Klee, guitarra. Austria: Koch-Schwann, CD 310 177 H1, 1991. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-24. *24 Präludien*/ [Edición de Miguel Alcázar]. 25. *Trópica* [*sic*]. 26. *Alborada.* 27. *Präludium.* 28. *Mazurka.* 29. *Rondino.* 30. *Vespertina.* 31. *Präludium.* 32. *Balletto.* 33. *Gigue.*

V. tb. Ponce: 1985.

1991* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Works for guitar*/ Timo Korhonen, guitarra. Finlandia: Ondine, ODE 770-2, 1991. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1. *Sonatina meridional.* 2. *Thème varié et Finale.* 3. *Sonata III.* 4. *Variations sur "Folia de España" et Fugue.*

1991* Romero, Pepe, guitarra, *La Paloma: Spanish and Latin American Favourites.* Holanda: Philips, 432 102-2, 1991. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Tres canciones populares mexicanas.*

1991* Sandoval, José, piano, *México Romántico,* vol. I. México: Stella, STE-101, [1991]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Intermezzo, Scherzino mexicano, Romanza de amor, Balada mexicana, Gavota, Plenilunio* y *Mazurca no. 2.*

1991* Sandoval, José, piano, *México Romántico,* vol. II. México: Stella, STE-102, [1991]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Rapsodia mexicana no. 1, Marchita el alma, La barca del marino, Estrellita, Valentina, Serenata mexicana, Cuiden su vida* y *Rapsodia mexicana no. 2.*

1991* Schulman, Andrew, guitarra (de ocho cuerdas), *Lullabies, Reveilles (*and Siesta!*).* Estados Unidos: Centaur, CRC 2049, 1991. 1 disco compacto; DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Arreglo de Andrew Schulman.

1991* Segovia, Andrés, guitarra, *The Romantic Guitar.* Estados Unidos: MCA, MCAD-10281, 1991. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (The Segovia Collection, vol. 9).
□De Ponce, contiene: *Andantino Variato*/ Nicolò Paganini, versión de Manuel M. Ponce.

V. tb. Segovia: 1952 (*An Andrés Segovia Program*).

1991* Velazco, Enrique, guitarra, *Guitarra de México.* México: Universidad Veracruzana, PCD-10145, 1991. 1 disco compacto; 12 cm. (Veracruz en la Cultura: Encuentros y Ritmos).

☐De Ponce, contiene: *Scherzino mexicano*, *Variaciones y fuga sobre un tema de Antonio de Cabezón* y *Balleto*.

1991* Williams, John 1942- , guitarra, *Latin American Guitar Music by Barrios and Ponce*. Estados Unidos: Sony Classical, SBK 47669, 1991. 1 disco compacto: AAD; 12 cm. (Essential Classics).
☐De Ponce, contiene: *Folia de España: Theme & Variations with Fugue*.

V. tb. Ponce: 1978 (*John Williams plays Manuel Ponce*).

1992* Biraghi, Francesco, guitarra, *Paganini/ Mertz/ Villa-Lobos/ Ponce*. Italia: Foné, 92 FO6 CD, 1992. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Sonatina meridional*.

1992* Bitetti, Ernesto, guitarra; Los Solistas de Zagreb, *Vivaldi/ 4 conciertos para guitarra y orquesta de cuerdas; Weiss/ Suite en la mayor; Bach/ Suite en sol mayor*. España: EMI Classics, 7 64682 2, 1992. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Suite en la mayor/* Sylvius Leopold Weiss (Arreglo para guitarra de Manuel M. Ponce) [*sic*].

V. tb. [Original en disco de larga duración, 1968; no localizado].

1992* Cuarteto Latinoamericano, *Bernal Jiménez-Ponce-Puccini-Montiel-Gershwin*. México: Mexidisco, 89-002-C, [1992]. 1 disco compacto: [AAD]; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Gavota* y *Estrellita*.

V. tb. Cuarteto Latinoamericano: 1990.

1992* Heifetz, Jascha 1901-1987, violín; Brooks Smith, piano; Emmanuel Day, piano, *Heifetz plays Gershwin & Encores*. Estados Unidos: RCA Victor Red Seal, 09026-60928-2, 1992. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Estrellita/* Arreglo de Jascha Heifetz; Emmanuel Day, piano.

V. tb. [Original en disco de 78 RPM, 1946; no localizado.]
V. tb. Heifetz: 1997* (*Gershwin & Encores*).

1992* Herrera, Raúl, piano, *Más música mexicana de salón.* México: Luzam, 2000-001-CD, 1992. 1 disco compacto: [AAD]; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Souvenir, Malinconia, Segunda Mazurka, Gavota* y *Por ti, mi corazón.*

1992* Kayath, Marcelo 1964- , guitarra, *Guitar Classics from Latin America Vol. 2.* Gran Bretaña: IMP Classics, CD 999, 1992. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Preambulo & Arreglo, Gavotte, Suite in A Minor, Balletto* y *Mazurca.*

1992* Kraft, Norbert, guitarra, *Romantic Works for Guitar.* Gran Bretaña: Chandos, CHAN-9033, 1992. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Sonata Romántica.*

1992* *Moncayo-Ponce-Revueltas*/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas; Camerata de la Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas; New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata. México: RCA, CDM-3270, 1992. 1 disco compacto: A?D; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Estampas nocturnas*/ Camerata de la Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas.

V. tb. Camerata de la Sinfónica Nacional de México: 1981.
V. tb. Orquesta Sinfónica Nacional [de México]: 1989*.

1992 Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Homenaje a Manuel M. Ponce*/ Juan Huss Frausto, piano. México: Universidad Autónoma de Coahuila, SL. 920 102, 1992. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
☐Contenido: Lado A: 1. *Preludio y Fuga en Re menor.* 2. *Cielito lindo.* 3. *La Valentina.* 4. *Cuiden su vida.* 5. *Mazurka Re menor.* 6. *Mazurka Fa menor.* Lado B: 1. *Hacia la cima, en Mi menor.* 2. *Juventud en Si mayor.* 3. *Estudio trágico, en Do menor.* 4. *Primavera, en La mayor.* 5. *Estrellita.* 6. *Intermezzo.*

1992* Ponce, Manuel M. 1882-1948, Sonata Romantica *and Other Works for the Guitar*/ Michael Chapdelaine, guitarra. Estados Unidos: Newport Classic, NPD 85523, 1992. 1 disco compacto:

DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-4. *Sonata Romantica* [*sic*]. 5-7. *Sonata III.* 8. *Thème varié et finale*. 9-11. *Sonatina Meridional.*

1992* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Vol. IX: Concierto para violín y orquesta; Ferial; Estampas Nocturnas; Instantáneas Mexicanas*/ Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique Bátiz; Henryk Szeryng, violín. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alfa, ALFA-1006, [1992]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-3. *Concierto para violín y orquesta*/ Henryk Szeryng, violín. 4. *Ferial*. 5-10. *Instantáneas mexicanas.* 11-14. *Estampas Nocturnas.*

V. tb. Royal Philharmonic Orchestra; Bátiz: 1985.
V. tb. Orquesta Filarmónica Real [de Londres]; Bátiz: 1985.
V. tb. Bátiz: 1989*.
V. tb. Royal Philharmonic Orchestra; Bátiz: 1990*.
V. tb. Bátiz: 1993*.
V. tb. Ponce: 1996* (*3 Concertos*).

1992* Prieto, Carlos, violonchelo; Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Diemecke; Edison Quintana, piano, *Cello Music From Latin America, Volume II.* [Estados Unidos]: PMG Classics, 092102, 1992. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonata for cello and piano.*

1992* Prieto, Carlos, violonchelo; Berlin Symphony Orchestra [*sic*; en realidad se trata de la RIAS Sinfonietta de Berlín]; dir. Jorge Velazco; Edison Quintana, piano, *Cello Music From Latin America, Volume III.* [Estados Unidos]: PMG Classics, 092103, 1992. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Three Preludes for cello and piano.*

1992* Ragossnig, Konrad y Walter Feybli, guitarras, *Spanish and South American Music for two Guitars.* Suiza: Tuxedo Music, TUXCD-1099, 1992. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Valse* y *Tres Canciones Populares (Allegro; Andante; Allegro)*/ Walter Feybli.

Reed.* Feybli: 1993*.

1992* Rivero Weber, Gustavo, piano, *Música mexicana para piano.* México: Raduga, CD-GRW 001, 1992. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita, Gavota, Mazurka no. 2, Lejos de ti, Balada mexicana, Marchita el alma* y *Mazurka no. 6.*

1992* The John Arpin Palm Court Trio, *The Grand Salon - Jalousie.* [Lugar desconocido]: Pro-Arte, CDD 586, 1992. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita/* Transcribed [*sic*].

1992* Trío México, *Ponce; Enríquez; Kuri-Aldana.* México: Fondo INBA-SACM-Academia de Artes, s..n.c., 1992. 1 disco compacto: DAD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Trío romántico* [*sic*], para violín, violonchelo y piano.

1993* Bátiz, Enrique 1942- , director; Royal Philharmonic Orchestra; Henryk Szeryng, violín; [Orquesta Sinfónica del Estado de México; no mencionada en el disco]; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, *Musica mexicana, Volume 2.* Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 866, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto para violín y orquesta/* Henryk Szeryng, violín; Royal Philharmonic Orchestra.

V. tb. Royal Philharmonic Orchestra; Bátiz: 1985.
V. tb. Bátiz: 1989*.
V. tb. Ponce: 1992*.(Bátiz).
V. tb. Ponce: 1996* (*3 Concertos*).

1993* Bensa, Olivier, guitarra; Richard Siegel, clavecín, *Musiques pour guitare et clavecin.* Francia: Mandala, MAN-4817, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Guitare Plus, 6).
□De Ponce, contiene: *Sonate pour guitare et clavecin.*

V. tb. Bensa: 1987*.

1993* Bungarten, Frank, guitarra, *Sonatas 1923-34.* Alemania: DG (Dabringhaus und Grimm), MD+G L3407, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonata mexicana.*

1993* Cuarteto Latinoamericano, *Música mexicana.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", s.n.c., 1993. 1 disco compacto: DAD; 12 cm. (Serie siglo XX, IX).
□De Ponce, contiene: *Trío* para violín, viola y violonchelo/ Arón Bitrán, violín; Javier Montiel, viola; Álvaro Bitrán, violonchelo.

1993* *Dúo Pomponio-Martínez Zárate, guitarras.* Canadá: Mandala, MAN-4804, 1993. 1 disco compacto: AAD; 12 cm. (Guitare Plus, 2).
□De Ponce, contiene: *Scherzino Mexicano.*

1993* Feybli, Walter, guitarra, *Dances from Spain and Latin America.* [Lugar desconocido]: Christophorus Entree, CHE 0022, 1993. 1 disco compacto: AAD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Valse* y *3 Canciones Populares Mexicanas.*

V. tb. Ragossnig: 1992*.

1993* Fisk, Eliot, guitarra, *Guitar Virtuoso: Eliot Fisk; Latin American Guitar.* Estados Unidos: Music Masters-Classics, 67127-2, 1993. 1 disco compacto: AAD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Theme, 20 Variations and Fugue on Folías de la España.*

V. tb. [Original en disco de larga duración, ca. 1982; no localizado.]

1993* *La Guitarra en el Mundo (XXI)*/ Julio César Oliva, Juan Carlos Laguna y Antonio López Palacios, guitarras. México: Radio UNAM, s. n. c., 1993. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludio* [El atribuido a S. L. Weiss]/ Julio César Oliva, guitarra.

1993* Linde, Celia, guitarra, *Latin-American Guitar Music.* Suecia: Bluebell, ABCD 048, 1993. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Scherzino mexicano.*

1993* López, Antonio, guitarra, *Lejanías.* México: Antonio López,

CDALP-001, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Suite en la.*

1993* Munich Radio Symphony Orchestra; dir. Ralf Weikert; Francisco Araiza, tenor, *The Romantic Tenor.* Estados Unidos: RCA Victor Red Seal, 09026-61163-2, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita.*

1993* Núñez, Lucio, guitarra, *Récital.* Francia: Mandala, MAN-4815, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Guitare Plus, 5).
□De Ponce, contiene: *Sonata no. 3.*

1993* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos; [dir. Eduardo Álvarez], *In Crescendo.* México: Sociedad Filarmónica de Conciertos, PFCD-386, 1993. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm. (Serie Sala de Conciertos)
□De Ponce, contiene: *Ferial* [denominada en este disco *Sinfonía Ferial*].

Reed.* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1994*.
Reed.* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1998*.

1993* Orquesta Filarmónica de Querétaro; dir. Sergio Cárdenas, *Cárdenas; Enríquez; Ponce.* México: Fondo INBA-SACM, [1993]. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Chapultepec* y *Ferial.*

1993* Parkening, Christopher, guitarra, *The Artistry of Christopher Parkening.* Estados Unidos: EMI Classics, 54853, 1993. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludio "In the Style of Weiss".*

V. tb. Parkening: 1968.

1993* Parkening, Christopher, guitarra, *et al., The Great Recordings.* Estados Unidos: EMI Classics, ZDCB 54905 (-72E) 7, 1993. 2 discos compactos: ADD y DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Preámbulo & Allegro vivo* y *Prelude (in the Baroque style)*/ Transcripción de Ronald Ravenscroft/ Christopher Parkening y David Brandon, guitarras.

V. tb. Parkening: 1990*.

1993* Perlman, Itzhak 1945- , violín; Samuel Sanders, piano, *et al., The Art of Itzhak Perlman.* Gran Bretaña: EMI Classics, ZDMD 64617, 1993. 4 discos compactos: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Arreglo de Jascha Heifetz; Samuel Sanders, piano.

V. tb. Perlman: 1989*.

1993* Pezzimenti, Carlo, guitarra, *Meridional.* [Lugar desconocido]: Bella, 1, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

1993* Ponce, Alberto, guitarra, *La guitare au XXe siècle.* Francia: Arion, ARN 68212, 1993. 1 disco compacto: AAD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Thème varié et finale, Sonatina meridional* y *Tres canciones populares mejicanas* [*sic*].

V. tb. [Original en disco de larga duración; no localizado.]

1993* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Music for the guitar*/ Jukka Savijoki, guitarra; Diego Blanco, guitarra. Suecia: BIS, BIS-CD-255, 1993. 1 disco compacto: AAD; 12 cm.
□Contenido: 1-3. *Sonatina Meridional.* 4. *Variaciones sobre un tema de Cabezón.* 5-6. *Tema variado y final.* 7-11. *Suite en la.* 12. *Tropico* [*sic*]. 13. *Canción popular Gallega*/ Jukka Savijoki, guitarra. 14-20. *Thème, 20 variations et fugue sur "Folie d'Espagne"*/ Diego Blanco, guitarra.

V. tb. [Originales en disco de larga duración, 1975 y 1983; no localizados.]

1993* Ravalli, Walter, guitarra, [Título desconocido]. Italia: Bongiovanni, 1993. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

1993* Rivero Weber, Gustavo, piano, *Música mexicana para piano, vol. 2.* México: Raduga, NTM 002, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Intermezzo, Romanza de amor, Plenilunio, Scherzino maya, Preludio mexicano "Cuiden su vida", Scherzino mexicano* y *A pesar de todo, danza para la mano izquierda.*

1993 Rubio, Manuel, guitarra, *Manuel Rubio; guitarra.* México: Serie INBA-SACM, s.n.c., 1993. 1 caset, estereofónico.
□De Ponce, contiene: *Sonata III.*

1993* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Guitar recital.* Italia: Ermitage, ERM 131, 1993. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Canzone e Rondo* [= *Sonata III*, movimientos 2 y 3]; *Adagio mesto* y *Allegretto* [= *Preludio*]/ Atribuidos a Sylvius Leopold Weiss.

V. tb. Segovia: 1997* (Comunidad Europea: Retro, R2CD-40-27).

1993* *Seminario de Cultura Mexicana: Manuel M. Ponce; Julián Carrillo; Miguel Bernal Jiménez; Juan D. Tercero.* México: Seminario de Cultura Mexicana, s. n. c., [1993]. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Tres preludios para violonchelo y piano (Sostenuto, quasi lento; Lento e grave; Vivo)*/ Carlos Prieto, violonchelo; Edison Quintana, piano; *Suite en estilo antiguo*/Trío de Budapest.

V. tb. Prieto: 1988.
V. tb. *Primer Festival Internacional de Música:* 1990.

1993* Tokody, Ilona, soprano; Masahito Saitoh, piano, *Live in Tokyo.* [Lugar desconocido]: Live Notes, WWCC 7220, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita.*

1994* Bátiz, Enrique 1942- , dir.; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Orquesta Sinfónica del Estado de México; Henryk Szeryng, violín; Alfonso Moreno, guitarra, *Musica mexicana, Volume 3.* Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 871, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur*/ Alfonso Moreno, guitarra; Orquesta Sinfónica del Estado de México.

V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1983.
V. tb. Ponce: 1996* (*3 Concertos*).

1994* *Bella música de México*/ varios autores e intérpretes. México:

Luzam, CD LUMC-93002, [1994]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Tres preludios* para violonchelo y piano (*Sostenuto quasi lento; Vivo; Lento e grave*)/ Carlos Prieto, violonchelo; Edison Quintana, piano; *Estrellita*/ Arreglo de Jascha Heifetz; Martín Valdeschack, violín; Doris Schack, piano; *Intermezzo*/ Miguel García Mora, piano.

V. tb. García Mora: 1983.
V. tb. Prieto: 1984.
V. tb. Valdeschack: [Original en disco de larga duración: no localizado]

1994* Calderón, Javier, guitarra, *Spanish and Latin Music.* [Estados Unidos]: Centaur, CRC 2179, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Preludio "In the Style of Weiss".*

1994* Camerata de la Filarmónica de Querétaro; dir. Sergio Cárdenas; Guadalupe Parrondo, piano; Adrián Justus, violín; Eduardo Sánchez Zúber, violín, *Camerata de la Filarmónica de Querétaro.* México: Ayuntamiento de Querétaro-Filarmónica de Querétaro, FQ-4, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Concierto romántico [sic], para piano y cuerdas*/ Guadalupe Parrondo, piano; *Intermezzo* y *Scherzino mexicano*/ Transcripciones de Sergio Cárdenas.

1994* Cruzprieto, Alberto, piano, *Imágenes mexicanas para piano.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", s.n.c., 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.(Serie siglo XX, XIX).
☐De Ponce, contiene: *Cuatro danzas mexicanas.*

1994* Festival Orchestra of Mexico; dir. Enrique Bátiz, *Latin American Classics, Volume 1.* Alemania: Naxos, 8.550838, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Estrellita.*

1994* Halász, Debora, piano; Franz Halász, guitarra, *Piano and Guitar: Ginastera, Brouwer, Ponce.* Suecia: BIS, BIS-CD-671, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Sonata for Guitar and Piano* [= *Sonata para guitarra y clavecín*].

1994* Hoppstock, Tilman, guitarra, *Werke für Gitarre.* [Lugar desconocido]: Signum, X 41-00, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *12 Preludes.*

1994* Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; dir. Fernando Lozano; Alfonso Moreno, guitarra; Rafael Jiménez, guitarra; Juan Carlos Laguna, guitarra, *Tres guitarristas mexicanos.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, s.n.c., [1994]. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur*/ Alfonso Moreno, guitarra.

Reed.* Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; Lozano: 1996* (UCD 16733).
Reed.* Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; Lozano: 1996* (UCD 16757).

1994* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos; dir. Eduardo Álvarez, *Mexican Classics: Moncayo, Revueltas, Ponce.* México: Producciones Fonográficas, PFCD-1697, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Ferial.*

V. tb. Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1993*.
V. tb. Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1998*.

1994* Pezzimenti, Carlo, guitarra, *Mosaic.* [Lugar desconocido]: Encore Performance, EPR 9407, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Theme, Variations and Finale.*

1994* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Balada Mexicana; Piano Music of Manuel Ponce*/ Jorge Federico Osorio, piano. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 874, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1. *Balada mexicana.* 2. *Arrulladora.* 3. *Tema mexicano variado.* 4. *Romanza de amor.* 5. *Preludio y fuga sobre un tema de Händel.* 6. *Mazurka no. 1.* 7. *Mazurka no. 2.* 8. *Mazurka no. 4.* 9. *Mazurka no. 5.* 10. *Mazurka no. 6.* 11. *Mazurka no. 7.* 12.*Mazurka no. 10.* 13. *Scherzino mexicano.* 14. *Gavota.* 15. *Intermezzo no. 1.* 16. *Rapsodia cubana no. 1.*

Reed.* Ponce: 1995* (*Balada Mexicana*, México).

1994* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *La obra para cello y piano*/ Ildefonso Cedillo, violonchelo; Joseph Olechovsky, piano. México: Spartacus, 21008, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Clásicos Mexicanos).
☐Contenido: 1-4. *Sonata para violoncello* [*sic*] *y piano*. 5-7. *Preludes*. 8. *Granada*. 9. *Estrellita*.

1994* Rocafuerte, Francisco, piano, *El piano mexicano*. México: Pentagrama-Universidad Autónoma del Carmen, PCD-1111, [1994]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Balada mexicana, Intermezzo, Gavota* y *Estrellita (Metamorfosis de concierto)*.

1994* Rojas, Héctor, piano, *Malgré Tout: Aguascalientes en Concierto. Música para piano*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes, [1994]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Malgré Tout, Barcarola Mexicana (Xochimilco), Serenata Arcaica* y *Rapsodia Cubana*.

1994* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra; Orquesta Sinfónica del Aire; dir. Enrique Jordá, *Andrés Segovia: A Centenary Celebration*. Estados Unidos: MCA Gold Line, MCAD 11124, 1994. 4 discos compactos: ADD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Preludio "In the style of Weiss", Allemande "In the style of Weiss", Canción* [= *Por ti mi corazón*, de *Tres canciones populares mexicanas*], *Canción y Paisage* [*sic*; = *Sonatina meridional*, 1er. movimiento], *Preludes 6, 9 y 1* [/Edición de Andrés Segovia], *Theme, Variations and Finale* y *Concierto del Sur*/ Orquesta Sinfónica del Aire; dir. Enrique Jordá; Andrés Segovia, guitarra.

V. tb. Orquesta Sinfónica del Aire: ca. 1958. y ca. 1961.
V. tb. Segovia: ca. 1952-1957, ca. 1963, 1987* y 1989*.

1994* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra; New London Orchestra; dir. Alec Sherman, *The Complete 1949 London Recordings*. Gran Bretaña: Testament, SBT-1043, 1994. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Sonata clásica*, 4to. movimiento, y *Sonatina meridional*.

V. tb. [Original en disco de larga duración, 1949; no localizado.]

1994* Valdeschack, Martín, violín; Doris Schack, piano, *Martín Valdeschack, violín; Doris Schack, piano*. México, [1994]. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonata breve* para violín y piano.

1994* Yoli, Philippe, guitarra, *Nocturnal*. Alemania: Ambitus, 1994. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

1995* Field, Hilary, guitarra, *Guitar Music of Spain & Latin America*. [Lugar desconocido]: Yellow Tail, 4TR 10101. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Balletto, Gigue* y *Prelude* [en mi].

1995* Grumiaux, Arthur, violín; Istvan Hajdu, piano, *Favourite Violin Encores.* Holanda: Philips, 2PH2 446-560, 1995. 1 disco compacto: ADD; 12 cm. (Philips Duo).
□De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Arreglo de Jascha Heifetz.

V. tb. [Original en disco de larga duración, 1972-1973; no localizado.]

1995* Ibáñez, Pedro, guitarra, *Pedro Ibañez*. [Lugar desconocido]: Planett, PNT 242077, 1995. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Scherzino mexicano.*

1995* Kavanagh, Dale, guitarra, [Título desconocido]. Alemania: FSM, 1995. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Diferencias sobre la Folía de España y fuga.*

1995* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Enrique Bátiz, *Musica mexicana, Volume 5*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 894, 1995. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita.*

1995* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Balada Mexicana; Música para piano de Manuel Ponce* [*sic*]/ Jorge Federico Osorio, piano. México: Spartacus, 21019, 1995. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Clásicos Mexicanos).
□Contenido: 1. *Balada mexicana*. 2. *Arrulladora*. 3. *Tema mexi-*

cano variado. 4. *Romanza de amor*. 5. *Preludio y fuga sobre un tema de Händel*. 6. *Mazurka no. 1*. 7. *Mazurka no. 2*. 8. *Mazurka no. 4*. 9. *Mazurka no. 5*. 10. *Mazurka no. 6*. 11. *Mazurka no. 7*. 12. *Mazurka no. 10*. 13. *Scherzino mexicano*. 14. *Gavota*. 15. *Intermezzo no. 1*. 16. *Rapsodia cubana no. 1*.

V. tb. Ponce: 1994* (*Balada Mexicana*, Gran Bretaña).

1995* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Musica Mexicana, Volume 6*/ Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz; Jorge Federico Osorio, piano; Eva [María] Suk [*sic*], piano. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 926, 1995. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-3. *Piano Concerto*/ Jorge Federico Osorio, piano. 4. *Gavota*. 5. *Poema elegíaco*. 6. *Balada mexicana*/ Eva María Zuk, piano. 7. *Danse des Anciens Mexicains*. 8-10. *Chapultepec*.

Reed.* Ponce: 1996* (*3 Concertos*).

1995* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Piano Music*/ David Witten, piano. Alemania: Marco Polo, 8.223609, 1995. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-2. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel* [*sic*]. 3. *Plenilunio*. 4-7. *Cuatro danzas mexicanas*. 8. *Intermezzo* [*no. 1*]. 9-11. *Introducción, preludio y fuga sobre un tema de J. S. Bach*. 12. *"Malgré tout", Danza para la mano izquierda sola*. 13. *Scherzino mexicano*. 14-15. *Preludio y fuga para la mano izquierda sola*. 16-17. *Dos estudios de concierto: -Alma en primavera. -Juventud*. 18. *Notturno*. 19. *Balada mexicana*.

1995* Rivero Weber, Gustavo, piano, *Música mexicana para piano, vol. 3*. México: Raduga-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Difusión Cultural UNAM, MAG-003, [1995]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Valentina, Mazurka X, "La vida sonríe", XII Estudio de concierto, Tema mexicano variado, Guateque, "Jarabe", X Estudio de concierto* y *"Juventud", VII Estudio de concierto*.

1995* Schipa, Tito, tenor, *Prima Voce: Schipa in Song*. Gran Bretaña:



Nimbus, NI 7870, 1995. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *A la orilla de un palmar* [/ Tradicional; arreglo de Manuel M. Ponce] y *Estrellita.*

V. tb. [Original en disco de 78 RPM, 1926; no localizado.]

1995* Silverstein, Joseph, violín; Richard Zgodava, piano, *Violin Encores!* [Lugar desconocido]: Pro-Arte, CDS 3517, 1995. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Arreglo de Jascha Heifetz.

1995* Suzuki, Ichiro, guitarra; Victoria de los Ángeles, soprano, *Ichiro Suzuki meets Victoria de los Angeles.* [Lugar desconocido]: Camerata, 25CM 368, 1995. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional*/ Ichiro Suzuki, guitarra.

1995* Virtuosi di Praga; dir. Peter Schmelier; Wolfgang Weigel, guitarra, *Castelnuovo-Tedesco, Ponce, Villa-Lobos: Guitar Concertos.* Austria: Koch Schwann, SCH 310-392, 1995. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur.*

1995* Volk, Carl, guitarra, *Death of an Angel: Tango.* [Lugar desconocido]: Chiron, AR 4853, 1995. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludes, no. 6 (Moderato espressivo)* y *1 (Tranquillo)* [/ Edición de Andrés Segovia].

1996* Bañuelas, Roberto, barítono; Diego Ordax, piano, *Canciones mexicanas de concierto.* México: FONCA-Quindecim, QP-006, [1996]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Canciones Arcaicas.*

1996* Drake, Victoria, arpa, *Spanish Gold.* [Lugar desconocido]: Well-Tempered Productions, WTP 5179. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludes: Vivo* [sin número], *No. 1 (Tranquillo), Un poco animato* [sin número] y *No. 6 (Moderato espressivo)* [*sic*][/ Edición de Andrés Segovia]; transcripción para arpa.

1996* Ensamble de las Rosas, *Marsias y Apolo: Música mexicana del siglo XX.* México: FONCA- Quindecim-Conservatorio de las

Rosas, QP-011, [1996]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonata a dúo*/ Miguel Ángel García, violín; Elena Gorina, viola.

1996* Fisk, Eliot, guitarra, *Für Eliot.* [Lugar desconocido]: GSP Recordings, GSP 1008, 1996. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Valse* y *Theme, Variations and Finale.*

V. tb. [Original en disco de larga duración, ca. 1982; no localizado.]

1996* Galli-Curci, Amelita, soprano, *The Victor Recordings, 1925-28.* Gran Bretaña: Romophone, 81020-2, 1996. 2 discos compactos: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita*[/ Acompañante desconocido].

V. tb. [Original en disco de 78 RPM, 1925-1928; no localizado.]

1996* Gauk, Rachel, guitarra, *Panorama.*[Lugar desconocido]: Marquis, MAR 191, 1996. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *4 piezas para guitarra.*

1996* Gould, Morton, director, *Moon, Wind and Stars: Morton Gould and his Orchestra.* Estados Unidos: RCA Victor, 09026-68479-2, 1996. 1 disco compacto: ADD; 12 cm. (Living Stereo).
□De Ponce, contiene: *Estrellita.*

V. tb. [Original en disco de larga duración, 1958; no localizado.]

1996* Guthrie, Robert, guitarra, *Serenata.* [Lugar desconocido]: Encore Performance, EPR 9509, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Mazurka, Tropico* [*sic*], *Valse* y *Rumba.*

1996* Lifchitz, Max 1948- , piano, *Mexico: 100 Years of Piano Music; Romanticism, Ethnicity and Innovation.* EstadosUnidos: North/South Recordings, N/S R 1010, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Momento doloroso* y *Preludio y fuga para la mano izquierda.*

1996* Maruri, Agustín, guitarra, *Guitar Recital.* España: EMEC, E 002,

1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

1996* Moravsky, Georg, guitarra; Rita Honti, guitarra; David Lorenz, guitarra; Simeon Simov, guitarra, *The Spanish Guitar: Albéniz, Ponce.* Estados Unidos, Laserlight, 14-299, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita* y *Sonatina meridional.*

1996* Navarrete, Silvia, piano, *Música Latinoamericana para Piano.* México: Sony-FONCA, CDEC 486030, 1996. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Balada mexicana.*

1996* Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; dir. Fernando Lozano; Alfonso Moreno, guitarra; Rafael Jiménez, guitarra; Juan Carlos Laguna, guitarra, *Trois Concertos de Guitare/ Three Guitar Concertos/ Tres Conciertos de Guitarra.* Francia: Forlane, UCD 16733, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur*/ Alfonso Moreno, guitarra.

V. tb. Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; Lozano: 1994*.
V. tb. Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; Lozano: 1996* (UCD 16757).

1996* Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; dir. Fernando Lozano; Alfonso Moreno, guitarra; Rafael Jiménez, guitarra; Juan Carlos Laguna, guitarra, *Trois Concertos de Guitare & Jeux Interdits.* Francia: Forlane, UCD 16757, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur*/ Alfonso Moreno, guitarra.

V. tb. Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; Lozano: 1994*.
V, tb. Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; Lozano: 1996* (UCD 16733).

1996* Pezzimenti, Carlo, guitarra, *Aetheria.* [Lugar desconocido]: Elba, 2, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Preludes: 5, 2, 1 (Tranquillo), 4, 6 (Moderato espressivo)* y *9 (Allegretto vivo)*[/ Edición de Andrés Segovia.]

1996* Polish Radio National Symphony Orchestra; dir. Jan Krenz;

Henryk Szeryng, violín, *Berg-Ponce-Prokofieff: Violin Concertos.* Suiza: Prelude, PRE 2148, 1996. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concerto for Violin and Orchestra.*

V. tb. [Edición original polaca, grabada en 1958; no localizada.]
V. tb. Polish Radio National Symphony Orchestra: 1989*.

1996* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Complete Guitar Works/ L'Oeuvre pour guitare, Vol. 1/* Gérard Abiton, guitarra. Francia: Mandala, MAN-4889, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Guitare plus, 18).
□Contenido: 1-3. *Sonatina meridional.* 4-6. *Sonata III.* 7-10. *Sonata mexicana.* 11-34. *Preludios* [Edición de Miguel Alcázar].

1996* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Gavota/ Tríos/* Kazimierz Olechowski, violín; Mikhail Gourfinkel, viola; Bozena Slawinska, violonchelo; Józef Olechowski, piano. México: RCA, 74321-41404-2, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Grandes Maestros Mexicanos).
□Contenido: 1. *Gavota/* Arreglo para violín, violonchelo y piano por Manuel M. Ponce. 2-5. *Trío para violín, violonchelo y piano, "Trío Romántico".* 6-9. *Trío para violín, viola y violonchelo.*

1996* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Manuel Maria Ponce/* Andrea Dieci, guitarra. Alemania o Italia: Nuova Era, 7267, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-24. *24 Préludes* [Edición de Miguel Alcázar]. 25-27. *Sonata III.* 28. *Preludio in Mi minore.* 29. *Homenaje a Tárrega.* 30. *Preludio in La minore.* 31-38. *Thème varié et Finale.* 39. *Mazurka.* 40. *Valse.* 41-42. *Vespertina y Matinal.*

1996* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *3 Concertos/* Orquesta Sinfónica del Estado de México; Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique Bátiz; Jorge Federico Osorio, piano; Alfonso Moreno, guitarra; Henryk Szeryng, violín. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 952, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-3. *Piano Concerto/* Orquesta Sinfónica del Estado de México; Jorge Federico Osorio, piano. 4-6. *Concierto del Sur/* Orquesta Sinfónica del Estado de México; Alfonso Moreno, guitarra. 7-9. *Concerto for Violin and Orchestra/* Royal Philharmonic Orchestra; Henryk Szeryng, violín.

V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1983.
V. tb. Royal Philharmonic Orchestra; Bátiz: 1985.
V. tb. Bátiz: 1989*.
V. tb. Ponce: 1992* (Bátiz).
V. tb. Bátiz: 1993*.
V. tb. Bátiz: 1994*.
V. tb. Ponce: 1995* (*Musica Mexicana, Volume 6*).

1996* Rosand, Aaron, violín; John Covelli, piano, *Virtuoso Violin Encores: Heifetz Transcriptions.* EstadosUnidos: Vox Allegretto, ACD 8201, 1996. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Transcripción para violín y piano de Jascha Heifetz.

1996* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *The Young Segovia (1927-1939).* Italia: Iron Needle, IN 1347, 1996. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Gigue* [Atribuida en el disco a Johann Jacob Froberger]; *Suite in A Major; "Folies d'Espagne", Theme and Variations with Fugue* [diez variaciones]; *Sonata III* [Movimientos 1 y 2]; *Postlude; Mazurka; Petite Valse.*

V. tb. Ponce: 1931, 1932 y 1937.
V. tb. Segovia: 1988* (*Volumes 1 & 2*).
V. tb. Segovia: 1997* (Magic Talent, 48013).

1996* Szeryng, Henryk, violín; Orchestre de la Societé des Concerts Colonne (París); Ernest Bour, dir.; Lindenberg, dir., *Szeryng, Vol. 3.* [Lugar desconocido]: Arlecchino, ARL A65, 1996. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Concerto for violin and orchestra*/ Orchestre de la Societé des Concerts Colonne (París); dir. Ernest Bour.

V. tb. Ponce: 1957 (Szeryng).
V. tb. Orquesta de la Asociación de Conciertos Colonne: 1965.

1996* Trío Clásico de Xalapa, *Violin. Violoncello. Piano. En la música del siglo XX* [*sic*]. México: Universidad Veracruzana, CDUV-012/96, 1996. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Trío Romántico,* para violín, violonchelo y piano.

1996* Williams, John 1942- , guitarra, *Guitar Recital.* Gran Bretaña: Decca, 452 173-2, 1996. 2 discos compactos: ADD; 12 cm. (Double Decca).
□De Ponce, contiene: *Three Mexican Popular Songs.*

V. tb. [Original en disco de larga duración, 1958; no localizado.]

1997* Barrueco, Manuel, guitarra, *De Falla, Ponce & Rodrigo.* Gran Bretaña: EMI Classics, CDM 66577, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

V. tb. Barrueco: 1987*.

1997* Cuarteto de la Ciudad de México, *Estrellita: Música Romántica Mexicana.* México: Visión Azteca, VA971054, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Scherzino, Estrellita, Intermezzo, Gavota, Romanzeta* [*sic*] y *Mazurka*/ Sin datos del arreglista.

1997* Cuarteto de la Ciudad de México, Música mexicana: *Cuartetos de Cuerdas/ Mexikanische Streichquartette.* México: Visión Azteca-Deutsche Welle, VA971061, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Cuatro miniaturas* para cuarteto de cuerdas.

1997* English Chamber Orchestra; Eduardo Fernández, guitarra; Miguel Gómez Martínez, director; George Malcolm, director; Enrique García Asensio, director; Barry Wordsworth, director, *Concierto de Aranjuez.* Gran Bretaña: Decca, 455 364-2, 1997. 2 discos compactos: DDD; 12 cm. (Double Decca).
□De Ponce, contiene: *Concierto del Sur*/ Enrique García Asensio, director.

V. tb. English Chamber Orchestra: 1987*.
V. tb. Orquesta de Cámara Inglesa: 1988*.

1997* Fierens, Guillermo, guitarra, *Asturias: Spanish Guitar Music.* Gran Bretaña: Academy Sound and Vision Quicksilva, ASQ 6190, 1997. 1 disco compacto; DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Prelude, Balleto* y *Gigue.*

V. tb. Fierens: 1989*.

1997* Frenk, María Teresa, piano, *El Siglo XX en México: Antología pianística (1900-1950).* México: UNAM-FONCA-Quindecim, QP-013, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Romanza de amor, Duerme* (de *Bocetos Nocturnos)* y *Dos estudios dedicados a Rubinstein.*

1997* Gaudreau, David, guitarra, *Pensamients...* [*sic*]. [Lugar desconocido]: SNE, 613, 1997. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Theme, Variations and Finale.*

1997* Heifetz, Jascha 1901-1987, violín; Brooks Smith, piano; Emmanuel Day, piano, *Gershwin & Encores.* Estados Unidos: RCA Victor Gold Seal, 09026-61771-2, 1997. 1 disco compacto: ADD; 12 cm. (The Heifetz Collection, 40).
□De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Arreglo de Jascha Heifetz; Emmanuel Day, piano.

V. tb. [Original en disco de 78 RPM, 1946; no localizado.]
V. tb. Heifetz: 1992*.

1997* Heifetz, Jascha 1901-1987, violín; Isidor Achron, piano, *et al., The Heifetz Collection, Vol. 2: 1925-1934.* Estados Unidos: RCA Victor Gold Seal, 09026-61733-2, 1997. 3 discos compactos: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Arreglo de Jascha Heifetz; Isidor Achron, piano.

V. tb. [Original en disco de 78 RPM, 1928; no localizado.]

1997* Laguna, Juan Carlos, guitarra, *Preludios Americanos.* México: Urtext, JBCC 008, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Música de las Américas, VI).
□De Ponce, contiene: *Seis preludios cortos.*

1997* Niños Cantores de Valle de Chalco; dir. Leszek Zawadka, *Mi casita de Sololoy.* México: Spartacus, SDL 21024, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Canciones mexicanas para niños: La Primavera, La Luna, La Aurora* y *La Lluvia.*

1997* Olechowski, Józef, piano, *Las más bellas mazurcas mexicanas.* México: FONCA-Euram Records, 600944000526, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Mazurca no. 1 en fa menor, Mazurca no. 2 en do sostenido menor, Mazurca no. 4 en fa sostenido menor, Mazurca no. 19 en do sostenido menor, Mazurca no. 23 (20) en la menor* y *Mazurca Española.*

1997* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Estrellita/ Sonatas para Cuerda/ Suite para Cuerdas/* Kazimierz Olechowski, violín; Mikhail Gourfinkel, viola; Bozena Slawinska, violonchelo; Józef Olechowski, piano. México: RCA, 74321-52488-2, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Grandes Maestros Mexicanos).
□Contenido: 1. *Estrellita/* Arreglo para violín y piano por Jascha Heifetz. 2. *Sonata Breve,* para violín [y piano]. 3. *Sonata para violonchelo* [y piano]. 4. *Sonata a Dúo,* para violín y viola. 5. *Pequeña Suite en Estilo Antiguo,* para violín, viola y violonchelo.

1997* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Intermezzo/ Gavota/ Mazurkas/ Rapsodias/* Gustavo Morales, piano. México: RCA, 74321-52487-2, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Grandes Maestros Mexicanos).
□Contenido: 1. *Leyenda.* 2. *Versalles.* 3. *Introducción, Preludio y Fuga sobre un tema de J. S. Bach.* 4. *Mazurka No. 4.* 5. *Mazurka No. 6.* 6. *Estudio de Concierto No. 12.* 7. *Gavota.* 8. *Intermezzo* [*no. 1*]. 9. *Rapsodia Mexicana No. 1.* 10. *Rapsodia Cubana.* 11. *Rapsodia Mexicana No. 2.*

1997* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Manuel M. Ponce/* [Orquesta] Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Fernando Lozano. México: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1997. 1 disco compacto; 12 cm.
□Contenido: 1-3. *Chapultepec.* 4-9. *Instantáneas mexicanas.* 10. *Poema elegíaco.* 11. *Cantos* [*sic*] *y danzas de los antiguos mexicanos.* 12. *Ferial, divertimento sinfónico.*

1997* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Sonatas y Suites para guitarra/* Gerardo Arriaga, guitarra. España: Opera tres, CD 1024/25-ope, 1997. 2 discos compactos: DDD; 12 cm.
□Contenido: Disco 1: 1-5. *Suite en estilo antiguo.* 6-10. *Suite a la manera de Weiss.* 11-12. *Dos piezas al estilo de Weiss: -Preludio;*

-Balletto. 13-16. *Sonata clásica.* Disco 2: 1-3. *Sonatina meridional.* 4-7. *Sonata romántica.* 8-10. *Sonata III.* 11-14. *Sonata mexicana.*

1997* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *The complete works for guitar/ Obra integral para guitarra, Volume 1/* Antonio López, guitarra. Estados Unidos: Soundset, SR 1006, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-4. *Sonata Mexicana.* 5. *Preludio.* 6. *Thème varié et finale.* 7-9. *Sonata III.* 10-13. *Sonata Clásica.* 14-17. *Cuatro canciones populares: Estrellita; La Valentina; La Pajarera; Por ti mi corazón.*

1997* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Andrés Segovia.* Comunidad Europea: Retro, R2CD-40-27, 1997. 2 discos compactos; 12 cm. (The Gold Collection, Classic Performances).
□De Ponce, contiene: *Adagio mesto e Allegretto* [=Preludio en mi, atribuido a Sylvius Leopold Weiss], *Canzone* y *Rondó* [=*Sonata III*, 2° y 3er. movimientos], *Bailecito del rebozo, El Ahahuete recuerda* [*sic*], *Ritmos y cantos aztecas* [=*Sonata mexicana,* 1°, 2° y 4° movimientos].

V. tb. Segovia: 1993*.

1997* Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, [Título desconocido]. [Lugar desconocido]: Magic Talent, 48013, 1997. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Suite in A, Sonata 3* [movimientos I y II] y *Mazurka.*

V. tb. Segovia: 1931, 1932, 1937, 1988* (*Volumes 1 & 2*) y 1996*.

1997* Szendrey-Karper, László, guitarra, *Works for Guitar.* Hungría: Hungaroton, HCD 31691, 1997. 1 disco compacto: AAD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Theme, Variations and Fugue on Folias de España.*

1997* Tebaldi, Renata, soprano, *A Tebaldi Festival.* Gran Bretaña: London/ Decca, 2LH2 452-456, 1997. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita*[/ Acompañante desconocido].

1997* Trío México; Jorge Barrón, violín y viola, [Composiciones de Manuel M. Ponce]. México: Pentagrama-Fondo para la Cultura y las Artes de Zacatecas, 1997. 1 disco compacto; 12 cm. □Contenido: *Sonata a dúo, Trío de cuerdas, Pequeña suite en estilo antiguo* y *Trío para violín, viola y piano* (1er. movimiento).

1997* Tuscany Radio and TV Orchestra; dir. Enrique Bátiz; Edoardo Catemario, guitarra, *Rodrigo: Concierto de Aranjuez...* [Lugar desconocido]: Arts, 47358, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. □De Ponce, contiene: *Concierto del Sur.*

1997* Vargas, Ramón, tenor; Roberto Negri, piano, *Canzoni.* México: Festival Internacional Cervantino-Producciones Radioactivas, PR-30001, 1997. 1 disco compacto; 12 cm. □De Ponce, contiene: *Lejos de ti.*

1998* Cuarteto de la Ciudad de México, *La venus se va de juerga.* México: Visión Azteca, VA981169, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. □De Ponce, contiene: *Cuarteto.*

1998* Kogan, Leonid, violín; Alexander Ivanov-Kramskoy, guitarra; Andrei Mytnik, piano, *Music for Violin, Guitar and Piano.* [Lugar desconocido]: Russian Revelation, RV 10020, 1998. 1 disco compacto; 12 cm. □De Ponce, contiene: *Estrellita.*

V. tb. [Original en disco de larga duración, 1955; no localizado.]

1998* Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos; dir. Eduardo Álvarez, *Mexicanísimo.* México: Global Classics, GECDC 9123, 1998. 1 disco compacto; 12 cm. □De Ponce, contiene: *Ferial.*

V. tb. Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1993*.
V. tb. Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1994*.

1998* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Complete Guitar Works/ L'Oeuvre pour guitare, Vol. 3/* Gérard Abiton, guitarra. Francia: Mandala, MAN-4926, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Guitare plus, 27). □Contenido: 1. *Variations et Fugue sur "Folias de España"*. 2.

Thème varié et Finale. 3. *Variations sur un thème de Cabezón*. 4. *Vespertina*. 5. *Matinal*. 6. *Trópico*. 7. *Valse*. 8. *Postlude*. 9-11. *Tres canciones populares mexicanas*. 12. *Scherzino mexicano* 13. *Estrellita*.

1998* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Guitar Music, Volume I: 24 Preludes; Estrellita; Scherzino Mexicano; Canción; Vespertina; Matinal*/ Adam Holzman, guitarra. Alemania: Naxos, 8.553832, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm. (Guitar Collection).
□Contenido: 1. *Vespertina*. 2. *Matinal*. 3-5. *Tres Canciones Populares Mexicanas*. 6-29. *Twenty-Four Preludes*. 30-33. *Four Pieces (Valse-Trópico-Mazurka-Rumba)*. 34. *Scherzino Mexicano*. 35. *Postlude*. 36. *Alborada*. 37. *Canción*. 38. *Prelude*. 39. *Prelude*. 40. *Courante*. 41-46. *Six Short Preludes*. 47. *Estrellita*.

1998* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Manuel M. Ponce*/ Encarnación Vázquez, mezzosoprano; Józef Olechowski, piano. México: Instituto Cultural de Aguascalientes-CNCA/Coordinación Nacional de Descentralización-Instituto de Cultura de Zacatecas-Euram Records, 6 00944 00062 5, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1. *Nocturno de las rosas*. 2. *Onda*. 3. *La despedida*. 4. *Insomnio*. 5. *Marchita el alma* [/Antonio Zúñiga; arreglo de Manuel M. Ponce]. 6. *Si alguna vez* [/Tradicional; arreglo de Manuel M. Ponce]. 7. *Lejos de ti*. 8. *Para Estefanía*. 9. *Estrellita*. 10. *Todo pasó* [/Tradicional; arreglo de Manuel M. Ponce]. 11. *Espera*. 12. *La barca del marino* [/Tradicional; arreglo de Manuel M. Ponce]. 13. *Por ti mi corazón*. 14. *Perdí un amor* [/Tradicional; arreglo de Manuel M. Ponce]. 15. *Ven ¡oh Luna!* [/Tradicional; arreglo de Manuel M. Ponce]. 16. *Yo mismo no comprendo* [/Tradicional; arreglo de Manuel M. Ponce]. 17. *Serenata mexicana* [/Tradicional; arreglo de Manuel M. Ponce]. 18. *Cerca de ti* [/Tradicional; arreglo de Manuel M. Ponce]. 19. *De oro*. 20. *La sombra*. 21. *La fuente*. 22. *Camino arriba*.

1998* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Rainbow Classics: Ponce*/ Sante Tursi, guitarra. [Lugar desconocido]: Phoenix Classics, 9703, 1998. 1 disco compacto; 12 cm.
□Contenido: *Suite in D, 4 Piezas for Guitar* [*sic*] y *Theme, Variations and Fugue on Folias de España*.

1998* Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Sonatina: Música para guitarra/* Francisco Gil, guitarra. [Italia]: Tasto, T 972-1, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□Contenido: 1-3. *Sonatina "meridional"* [versión del manuscrito]. 4. *Variaciones sobre un tema de A. de Cabezón* [versión del manuscrito]. 5. *Seis preludios cortos.* 6-10. *Suite en la.* 11-14. *Cuatro piezas (Mazurka; Valse; Trópico; Rumba)* [versión del manuscrito].

1998* Violines Concierto Universal, *Romántico y Apasionado.* México: Global Classics, GECDE 8317, 1998. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Estrellita.*

Apéndice: Grabaciones con información insuficiente/
Por orden alfabético de entrada

s. f. *A Latin Guitar Festival.* Estados Unidos: Vox Cameo Classics, ACD 8731, s. a. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Waltz* y *3 Canciones Populares Mexicanas/* [Intérprete no identificado].

s. f. Araiza, Francisco, tenor; Jean Lemaire, piano, *Francisco Araiza sings French, Spanish, and Mexican Songs.* [Lugar desconocido]: Atlantis, 96204, s. a. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Aleluya.*

1998* Bartos, Anna, soprano; Gregg Nestor, guitarra, *Cantares.* [Estados Unidos]: Town Hall, THCD 44, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Songs* [*sic*, sin mayor información].

1997* Brey, Carter, violonchelo; Christopher O'Riley, piano, *Le Grand Tango.* [Lugar desconocido]: Helicon, HE 1025, 1997. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: [Obras no precisadas.]

s. f. Castellanos, Pablo, piano, [Título desconocido]. México: Columbia, DCL 89, s.a. 1 disco: 33 1/3 RPM; [¿25?] cm.
□De Ponce, contiene: *Cuatro danzas mexicanas, Arrulladora, Scherzino mexicano, Paráfrasis de Estrellita, Preludio romántico, Gavota* y "arreglos de danzas indígenas" [*sic*].

V. tb. Ponce: ca. 1965.
V. tb. Ponce: 1979 (*Concierto del Sur*).

s. f. Contreras, Stella, piano, [Título desconocido]. México: Concermex, CM 7, s.a. 1 disco: 33 1/3 RPM; [¿30?] cm.
☐De Ponce, contiene: *Rapsodia mexicana no. 2, Mazurka, Scherzino, Balada, Gavota* e *Intermezzo.*

s. f. Di Stefano, Giuseppe, tenor, *Biographies in Music: Giuseppe di Stefano.* [Lugar desconocido]: Legato Classics, BIM 704, s. a. 2 discos compactos: AAD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Estrellita*[/ Acompañante desconocido].

V. tb. [Original grabado en México, 1950; no localizado.]

s. f. García Medeles, Fausto, piano, [Título desconocido]. México: Peerless, s.a. 1 disco: 33 1/3 RPM; [¿30?] cm.
☐De Ponce, contiene: *Intermezzo, Balada, Cuatro danzas, Cuatro mazurkas; Cielito lindo* y *Valentina/* Arreglos de Manuel M. Ponce.

s. f. García Mora, Miguel 1912- , piano, *Classical Mexican Waltzes.* Estados Unidos: Capitol, P 18037, 196?. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
☐De Ponce, contiene: *Vals galante.*

s. f. González, Margarita, mezzosoprano, [Título desconocido]. México: Concermex, CM 6, s.a. 1 disco: 33 1/3 RPM; [¿30?] cm.
☐De Ponce, contiene: *Perdí un amor, Yo mismo no comprendo, Soñó mi mente loca* y *Estrellita, Marchita el alma/* Antonio Zúñiga, arreglo de Manuel M. Ponce; *A la orilla de un palmar/* Arreglo de Manuel M. Ponce.

1992* Henry, Paul, guitarra, *The Virtuoso Guitar of Spain and Latin America.* [Estados Unidos]: Centaur, CRC 2113, 1992. 1 disco compacto; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: [Obras no precisadas.]

1997* Isaac, Eduardo, guitarra, *Piazzolla: The Four Seasons....* Francia: GHA, 126.039, 1997. 1 disco compacto; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: [Obras no precisadas.]

s. f. Kahán, José, piano, *Música Mexicana para Piano.* México: Instituto Mexicano de Comercio Exterior, s. a. 1 disco: 33 1/3 RPM, cuadrafónico [*sic*]; 30 cm.
☐De Ponce, contiene: *Preludio y fuga sobre un tema de Haendel, Mazurka Núm. 2, Mazurka Núm. 6, Mazurka Núm. 23, Preludios Encadenados* y *Tema Mexicano Variado.*

1993* Kayath, Marcelo 1964- , guitarra, *Guitar Favourites.* Gran Bretaña: IMP Classics, PCD 1036, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: [Obras no precisadas.]

s. f. López Ramos, Manuel, guitarra, [Título desconocido]. S. l.: Beston Record, s.n.c., s.a. [1 disco: 33 1/3 RPM; [¿30?] cm.].
☐De Ponce, contiene: *Sarabanda y Gavota al estilo de Scarlatti.*

s. f. Martin, John, guitarra, *Progressions.* [Lugar desconocido]: John C. Martin, JCM 9301, s. a. 1 disco compacto; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Preludio "In the style of Weiss"*/ Arreglo de José Thomas.

s. f. Martucci, Domenico, guitarra, *Guitar Works.* Italia: Nuova Era, s.a.. 1 disco compacto; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

1998* Musette, dúo, *Siesta Suite.* [Lugar desconocido]: Iago, IAG 208, 1998. 1 disco compacto; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: [Obras no precisadas]/ Musette: Madalyn Blanchet, flauta; Terry Muska, guitarra.

s. f. *Música para soñar y reposar.* México: Selecciones del Reader's Digest-RCA, s. a. 11 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
☐De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Henri René y su Orquesta.

s. f. Philadelphia Orchestra; dir. Eugene Ormandy, *Sweet Dreams.* Estados Unidos: CBS Masterworks, MDK 44993, s.a. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: [Obras no precisadas.]

s. f. *Prima Voce: Divas, Vol. 2 1909-1940.* Gran Bretaña: Nimbus, NI 7818, s. a. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
☐De Ponce, contiene: *Estrellita*/ Nina Koshetz, soprano.

V. tb. [Original en disco de 78 RPM, 1928; no localizado.]

1995* *Relaxing Guitar.* Gran Bretaña: EMI, CDCFP 4671, 1995. 1 disco compacto; 12 cm. (Classics for Pleasure).
□De Ponce, contiene: *Estrellita/* Transcripción, y *Mexican songs: Allegro* y *Andante* [*sic*]/ [Intérprete desconocido].

s.f. Sánchez, Clara Elena, soprano, with Orchestra [*sic*], *Marchita el alma.* S. l.: Brunswick, 40965-B, s. a. 1 disco: 78 RPM, monofónico; 25 cm.
□De Ponce, contiene: *Marchita el alma* [/Antonio Zúñiga; arreglo de Manuel M. Ponce].

1952-57 Segovia, Andrés 1893-1987, guitarra, *Golden Jubilee.* Estados Unidos: Decca, DX-148, [ca. 1952- 1957]. 3 discos: 33 1/3 RPM, [monofónico]; 30 cm.
□De Ponce, contiene: [Obras no precisadas.]

1996* Schipa, Tito, tenor, *Tito Schipa: The Romance of Spain.* [Lugar desconocido]: Pearl, GEMM 9183, 1996. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: [Obras no precisadas.]

V. tb. [Original en disco de 78 RPM; no localizado.]

1995* [Sin título ni intérprete recopilados]. Alemania: Ambitus, 1995. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Suite en la menor.*

s. f. Söllscher, Göran, guitarra, *Dowland/ Sor/ Barrios/ Ponce: Werke für Gitarre/ Works for guitar/ Oeuvres pour guitarre.* Alemania: Deutsche Grammophon, 437 651-2, s.a. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

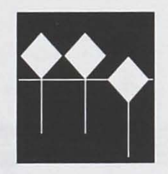
V. tb. Söllscher: 1979.

s. f. Torre, Rey de la, guitarra, *Rey de la Torre plays Classical Guitar.* Estados Unidos: Epic, LC-3418, s.a. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
□De Ponce, contiene: *Three Mexican Songs.*

s. f. Zsapka, Jozef, guitarra, *Famous Guitar Works: Ponce, Lauro, Savio, Sor.* [Lugar desconocido]: Opus, OPS 9351-1458, s. a. 1 disco compacto; 12 cm.
□De Ponce, contiene: *Sonatina meridional.*

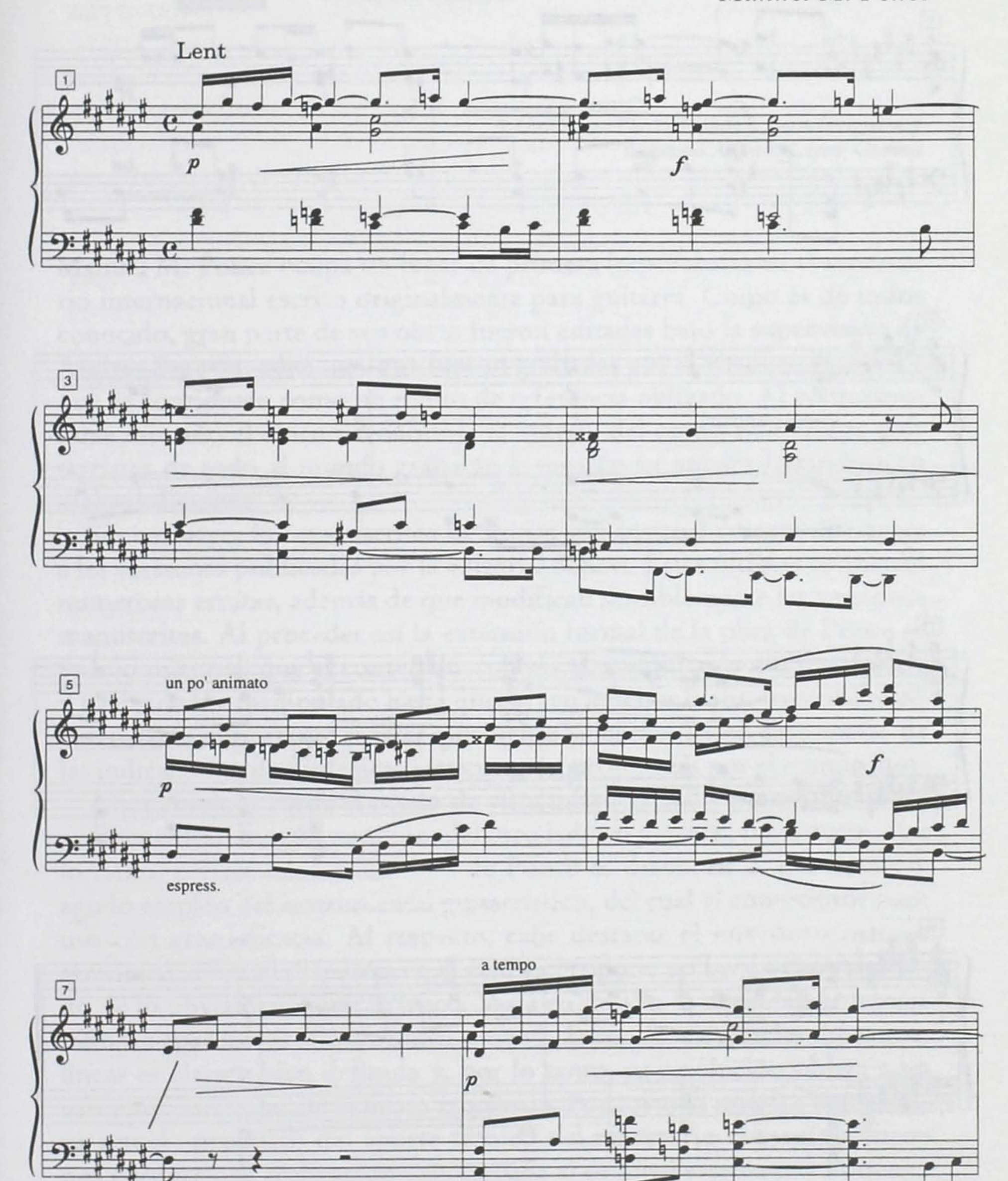
Nota: Ya en la revisión de pruebas de esta fonografía, el 29 de noviembre de 1998 se presentó la primera grabación de la obra completa de Ponce para piano: Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Obra completa para piano*/ Héctor Rojas, piano. México: Sony Masterworks, CDEC7 486228, 1998. 7 discos compactos: DDD; 12 cm. Ante la imposibilidad de incorporar, en este momento, el contenido completo de estos discos, queda aquí el aviso de lo que será reseñado con detalle en una entrega posterior de *Heterofonía.*

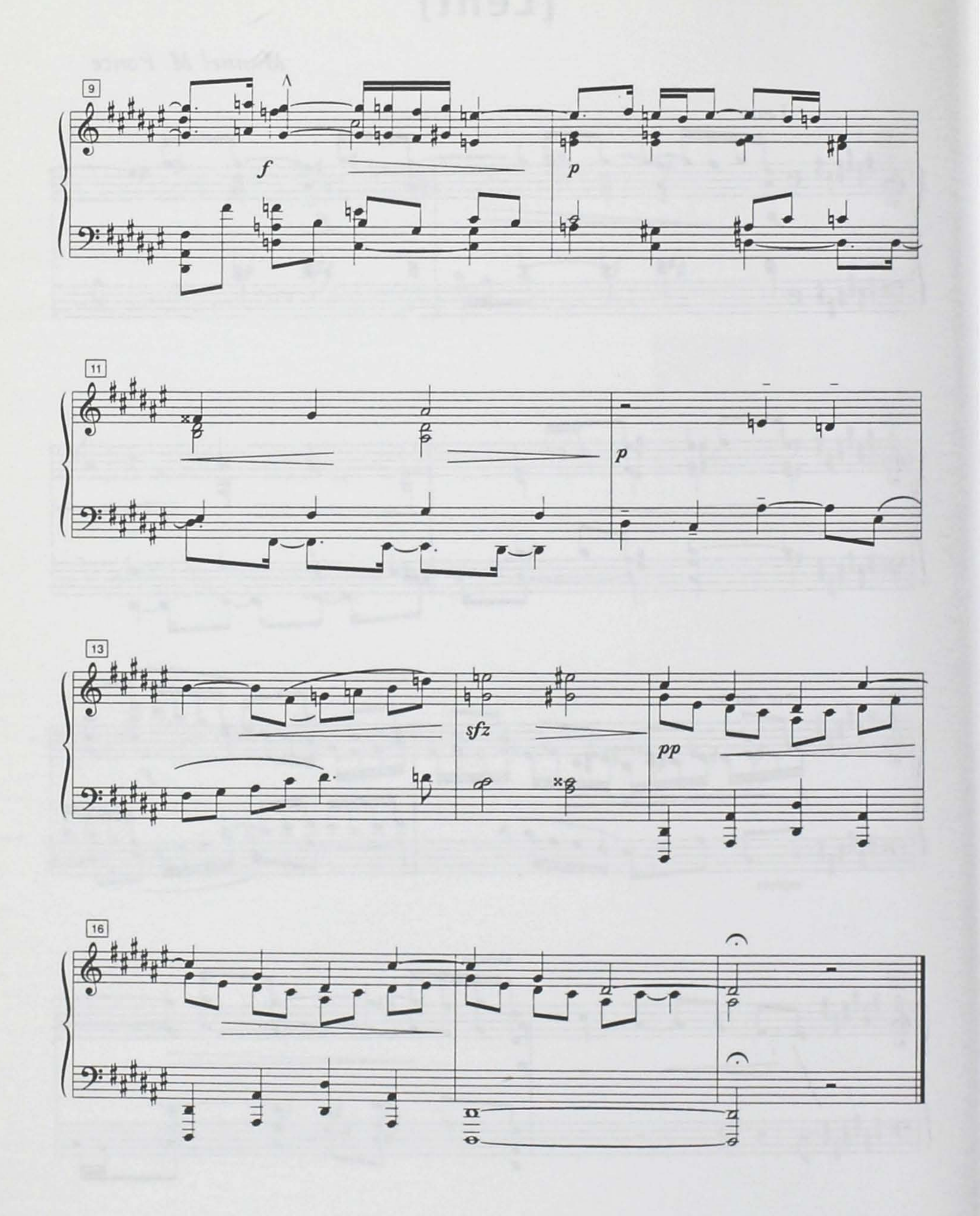
MÚSICA



[Lent]

Manuel M. Ponce




9
f
p
11
p
13
sfz
pp
16



El otro Ponce

*Gonzalo Salazar**

A Guillermo Flores Méndez, Juan Helguera y Gonzalo Alfonso López Codina

Manuel M. Ponce ocupa un lugar de primera importancia en el repertorio internacional escrito originalmente para guitarra. Como es de todos conocido, gran parte de sus obras fueron editadas bajo la supervisión de Andrés Segovia, ediciones que fueron grabadas por el virtuoso español y que se consideran como un punto de referencia obligado. Al conmemorarse este año el cincuentenario de la muerte del autor, numerosos guitarristas de todo el mundo grabarán y tocarán su música basándose en dichas ediciones.

Sin embargo, los manuscritos de Ponce son sustancialmente diferentes a las versiones publicadas por la editorial Schott. Estas últimas contienen numerosas erratas, además de que modifican sensiblemente las versiones manuscritas. Al proceder así la extensión formal de la obra de Ponce se redujo mientras que el contenido armónico, melódico, contrapuntístico y tímbrico fue manipulado hasta quedar, en muchos casos, irreconocible. Además, es importante señalar que dichas ediciones hacen caso omiso de las indicaciones de dinámica y articulación propuestas por el compositor.

Ahora bien, si desde el punto de vista instrumental las modificaciones no encuentran ningún sustento, del otro lado, el musical, menos aún. Por lo tanto, revisar los manuscritos de Ponce es descubrir el inteligente y agudo empleo del instrumental guitarrístico, del cual el compositor hace uso con gran eficacia. Al respecto, cabe destacar el novedoso manejo armónico sobre el diapasón en el cual se propone un balance muy alejado de lo obviamente guitarrístico. Vista en detalle, la densidad armónica siempre aparece justificada musicalmente, la conducción de las diferentes líneas es clara y bien definida y, por lo tanto, su resolución obliga a un uso muy particular de la mano izquierda. Por fortuna nuestra perspectiva actual –producto del aporte técnico del repertorio contemporáneo– nos permite una realización más cercana al original escrito por Ponce.

* Guitarrista.

Algunos de estos aspectos son tan importantes que vale la pena insistir sobre ellos. Por ejemplo, la riqueza en la exploración del registro instrumental es notable y tiene una estrecha relación con el total de la obra. Ponce no duda en proponer un balance lógico entre la construcción de las voces interiores y el relieve melódico. La naturalidad de su discurso musical exige una escritura alejada del concepto guitarrístico de la época, misma que creía en el hecho de que las ideas musicales debían crearse a partir de las posibilidades de las posiciones fijas. Desafortunadamente, dicho proceder trae como consecuencia el sacrificio de las diferentes voces, una pérdida de la conducción armónica y del control de la resonancia así como un esquematismo arcaico en el diseño de los arpegios.

La música de Ponce encontró un hábitat natural en la guitarra a pesar de las severas restricciones que el instrumento impone a la fantasía del compositor. El control de la duración de las resonancias y el empleo de articulaciones muy específicas en la dirección del material armónico, melódico y tímbrico denotan un refinado conocimiento de los alcances del instrumento. Lamentablemente, Ponce murió sin haber escuchado la mayor parte de su obra para guitarra tal y como él la concibió. Además, según se desprende de la correspondencia mantenida entre el autor y Segovia, este último manejó constantemente la idea de que Ponce nunca terminó de entender a la guitarra por completo.

Un ejemplo de lo que constituye la visión original de Ponce al escribir para guitarra se encontrará en este *Valse*. Tal y como fue escrito no sólo resulta ser una obra plenamente idiomática sino que también es susceptible de ser interpretada sin cambio alguno. Compuesto en París en 1932, la partitura fue dedicada a Segovia. La versión que aquí se edita está basada en la publicada por Guillermo Flores Méndez para *Guitarra de México* durante la década de los años ochenta. El origen de esta versión se localiza en la relación de Flores Méndez con Ponce, de quien obtuvo una copia fotostática del manuscrito a lápiz. Posteriormente Flores Méndez tocó para Ponce la versión completa y recibió la aprobación del compositor para la ejecución de la pieza en su versión original.

De tal suerte, existen por lo menos tres versiones de esta obra. La primera publicada por Schott bajo la supervisión de Segovia en 1937. La segunda, también publicada por Schott bajo la supervisión de Miguel Alcázar. Y la tercera, la referida versión de Flores Méndez.[1] En general, podemos observar entre estas versiones las siguientes particularidades:

---

[1] Para mayor facilidad al identificar estas versiones utilizaré de aquí en adelante la letra V. para "versión" y las iniciales de sus respectivos editores, v.g. Andrés Segovia, Miguel Alcázar y Flores Méndez.

Las de Schott (V.A.S. y V.M.A.) son diferentes entre sí, pero coinciden en las indicaciones de cortes que Segovia hizo al manuscrito.

La de Segovia denota un gran número de modificaciones (cerca de setenta) en relación con las versiones F.M. y M. A., muchas de ellas significativas y que inciden de manera contundente en el resultado total de la pieza. Destaca en este sentido la reducción por parte de Segovia de la sección central de la obra (13 compases) además de la inclusión de indicaciones de articulación, dinámica y agógica que no existen en el manuscrito.[2]

La versión de Miguel Alcázar es la más corta de las tres en cuanto a extensión se refiere; sin embargo, es muy similar a la de Flores Méndez en lo que concierne a ciertos rasgos como el manejo armónico, la disposición del bajo y la conducción de las diferentes líneas. Tiene un compás menos que la edición de Segovia, pero me parece más un errata de edición o copiado que una modificación musical.[3]

Por estar basada en el manuscrito original, la versión de Guillermo Flores Méndez es la más completa de las tres. Como la copia tiene algunas notas que no se dejan ver claramente incluyo una tabla de símbolos editoriales para que se tenga una idea lo más precisa posible sobre la reconstrucción de la partitura.

Los compases que no aparecen en las versiones Schott se localizan –señalados con línea punteada– en la parte central de la obra y son los siguientes: 65 al 68 inclusive, 77 al 84 inclusive y 90.[4] Desde el punto de vista formal son el clímax armónico y melódico de la pieza. Son también los más difíciles desde el punto de vista técnico y los más elaborados en términos composicionales. Su desaparición –sobra decirlo– afecta gravemente la lógica global de la estructura, ya que el pedal de dominante, que prácticamente desaparece al observar los cortes de otras ediciones, pierde su justificación como soporte del diseño armónico y además le roba a la parte central su intenso sentido climático. Tal como los escribió Ponce, estos compases pueden ser tocados con naturalidad y permiten una conducción sonora controlada.

He decidido no poner ninguna digitación. El uso de este recurso, tal como lo muestra la historia reciente, es más un obstáculo que una ayuda. No son pocas las partituras que tienen digitaciones sin relación alguna

---

[2] No deja de ser curioso que la edición Schott de este *Valse* lleva la leyenda: "Adaptado para la guitarra por Andrés Segovia".

[3] La versión de Miguel Alcázar está basada en el manuscrito registrado por el autor en la Sociedad de Autores, Compositores y Escritores de Música.

[4] El compás 74 no aparece en la V.M.A.

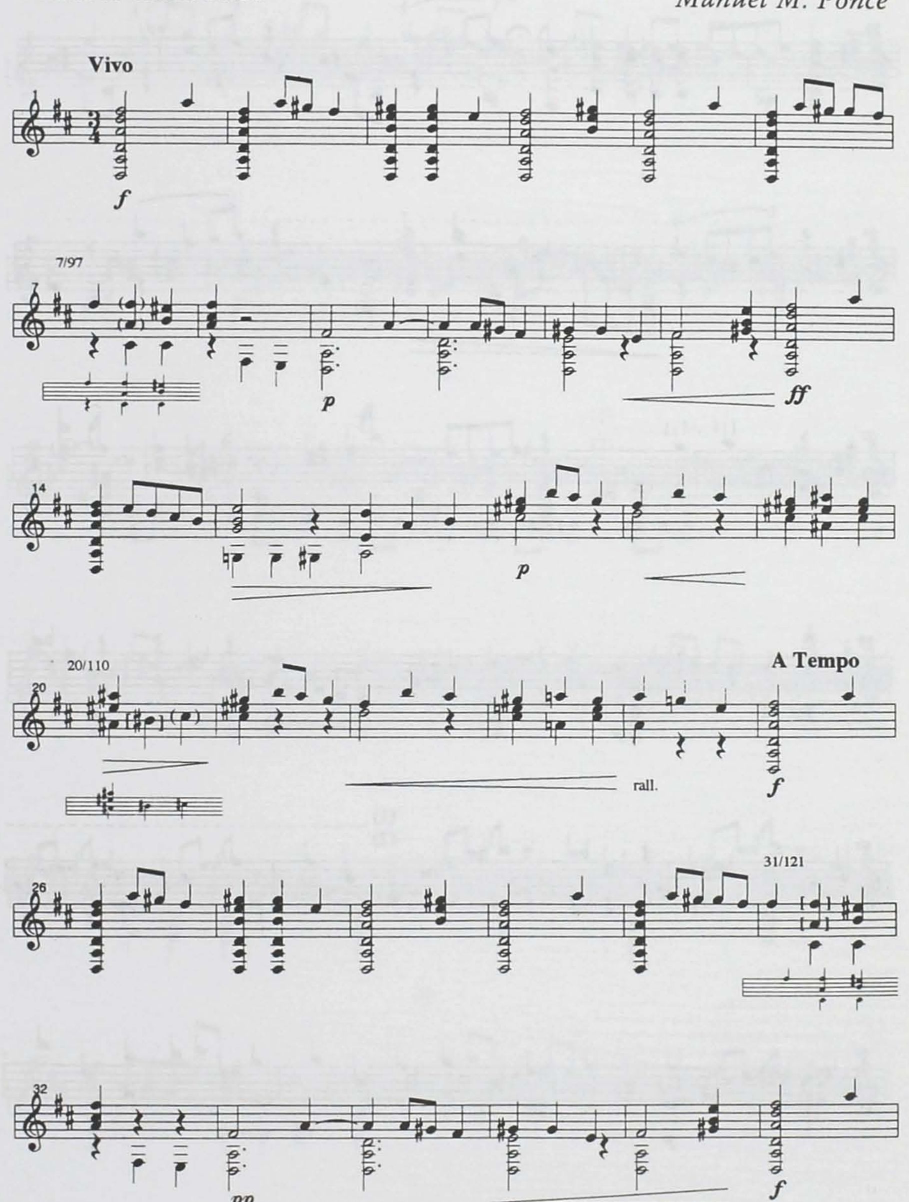
con la articulación del material musical. Desafortunadamente la digitación se ha convertido en un asunto más comercial que musical. Su empleo indiscriminado retarda notablemente la comprensión de ésta como un proceso inteligente que tiene su objetivo en la correcta realización del contenido musical.

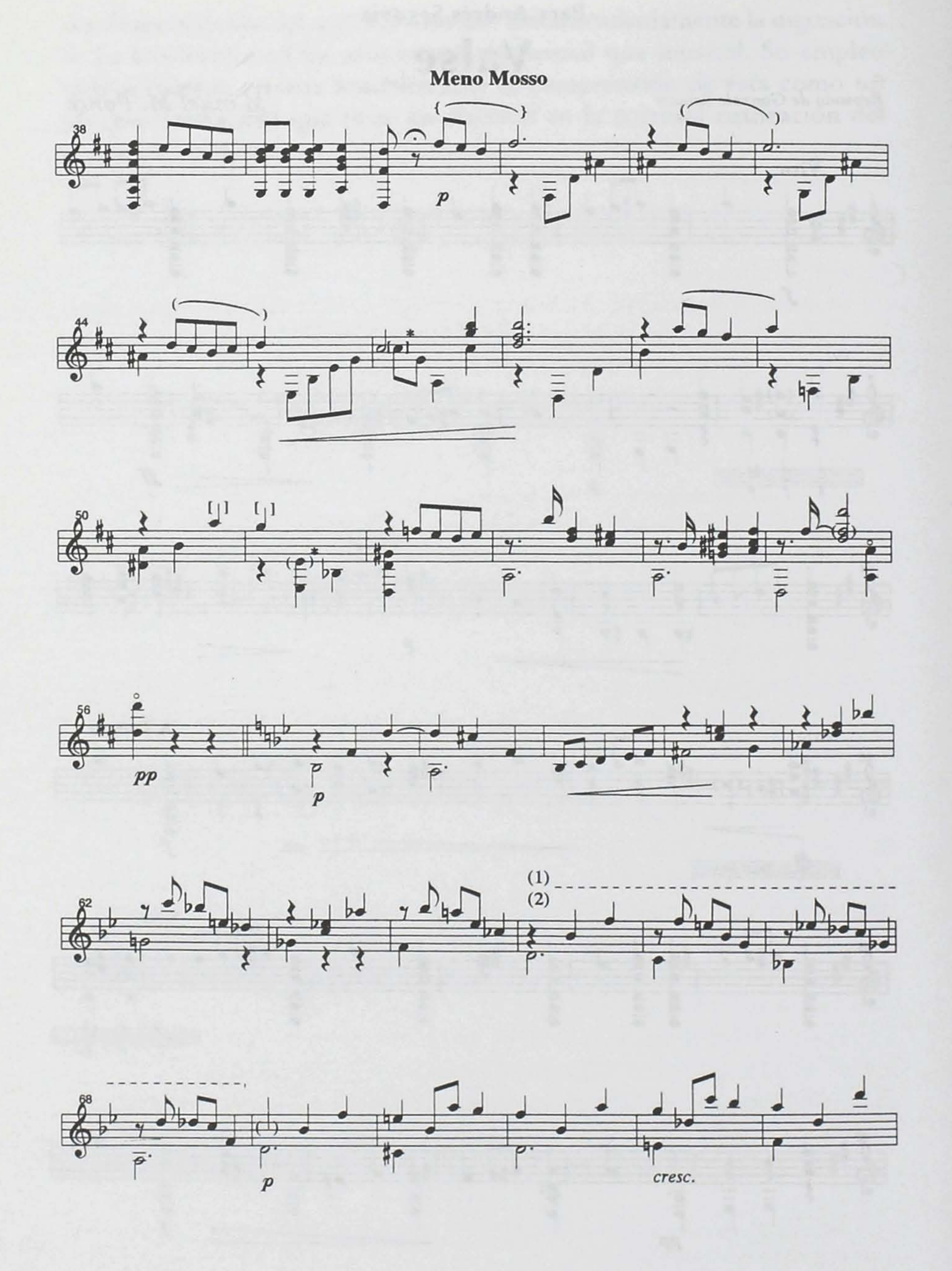
Para Andrés Segovia

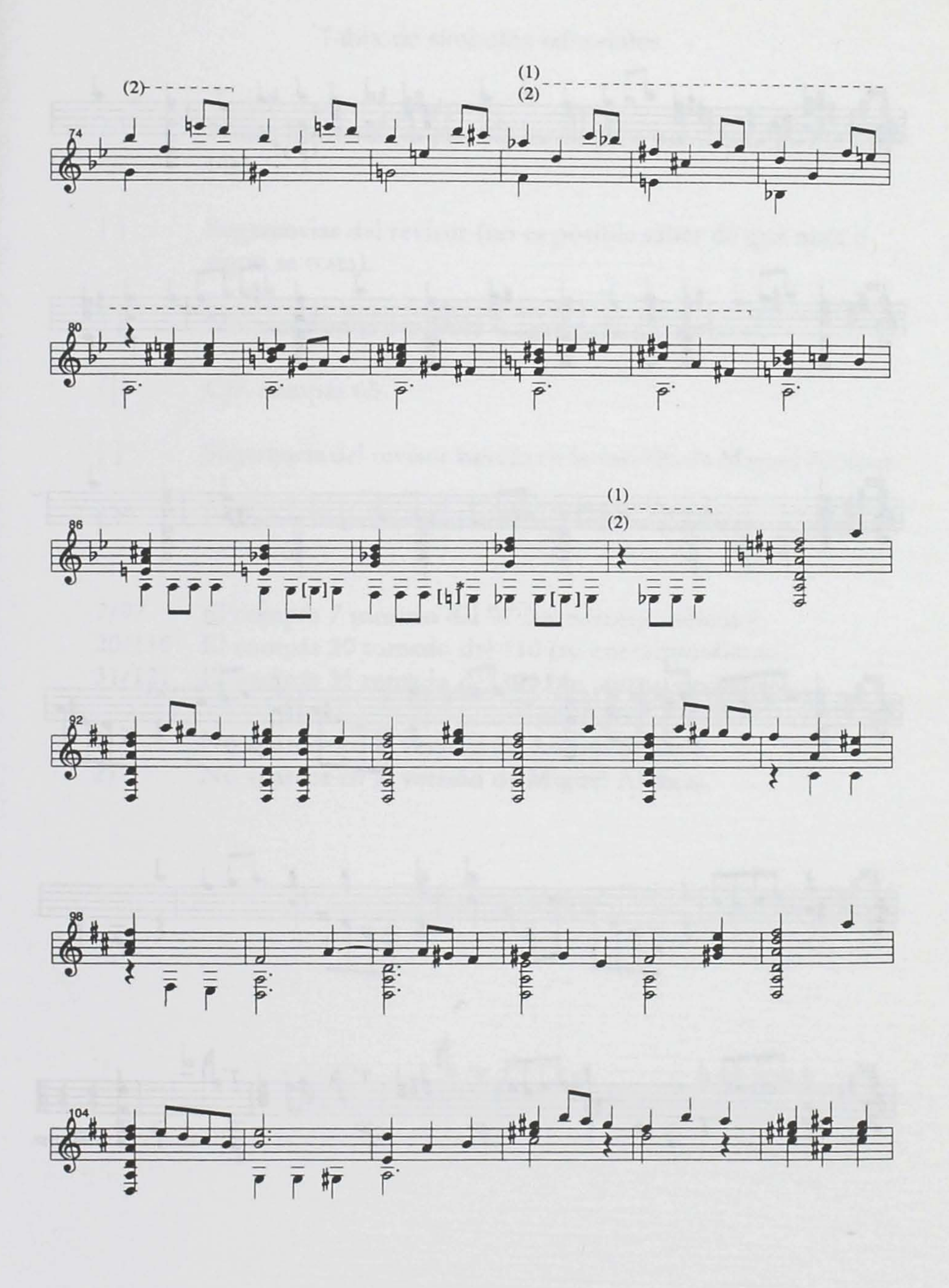
Valse

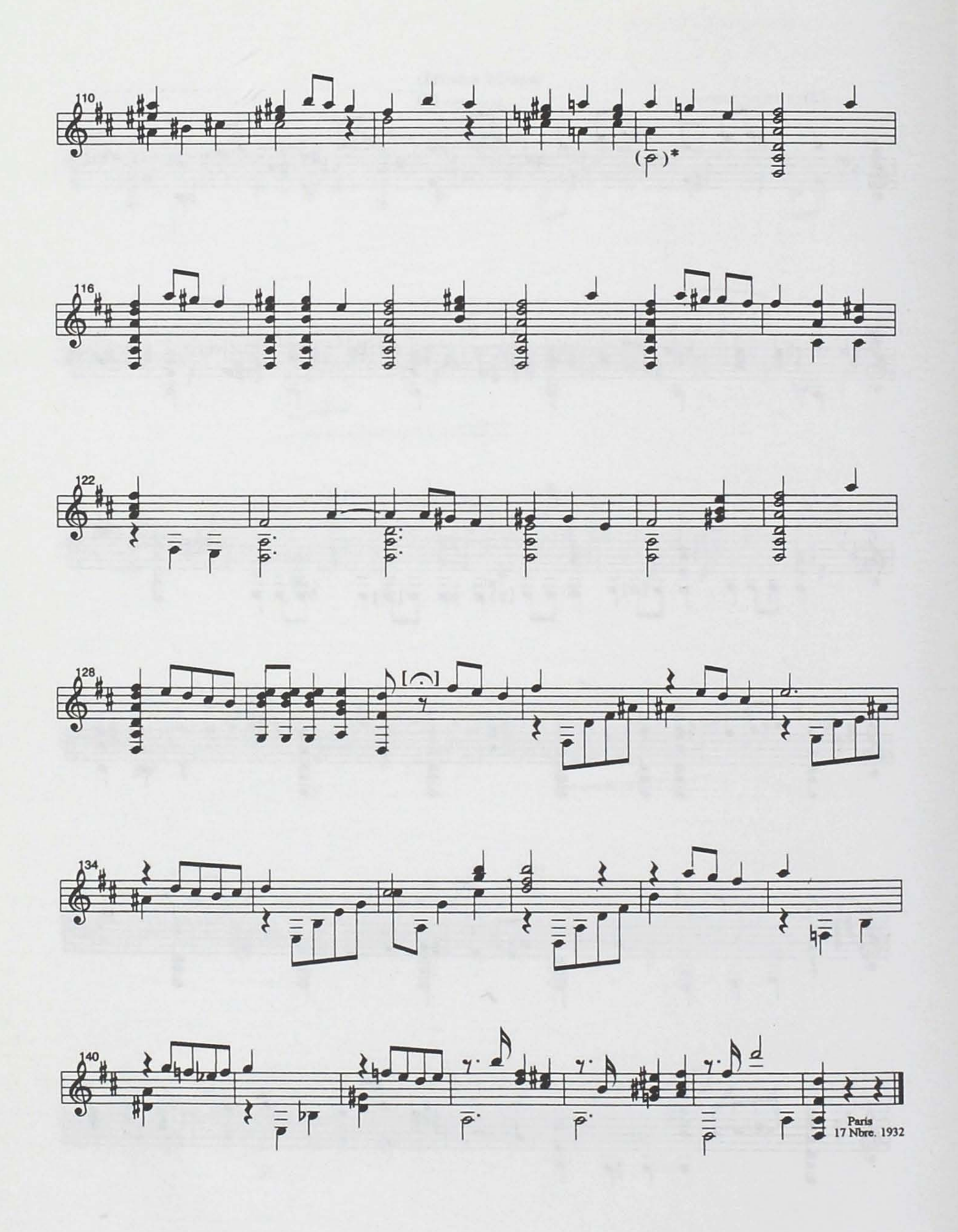
Revisión de Gonzalo Salazar

Manuel M. Ponce




Meno Mosso
38
p
44
50
56
pp
p
62
(1)
(2)
68
p
cresc.


74
(2)
(1)
(2)
80
86
(1)
(2)
92
98
104



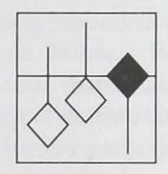
110
( )*
116
122
128
[ ]
134
140
Paris
17 Nbre. 1932

Tabla de símbolos editoriales

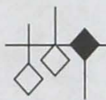
( )	Notas borrosas (es posible leerlo pero no es totalmente legible).
[ ]	Sugerencias del revisor (no es posible saber de que nota o signo se trata).
{ }	No existe en la partitura (sugerencia del revisor).
(|)	*Cfr.* compás 65.
[ ]*	Sugerencia del revisor basada en la versión de Miguel Alcázar.
( )*	Probable mancha o tinta corrida. El revisor no recomienda su ejecución.
7/97	El compás 7 tomado del 97 (su correspondiente).
20/110	El compás 20 tomado del 110 (su correspondiente).
31/121	El compás 31 tomado del 121 (su correspondiente).
1)	No aparece en la versión de Andrés Segovia.
2)	No aparece en la versión de Miguel Alcázar.

Dibujo musical: Roberto Sánchez

NOTAS Y RESEÑAS



Hacia una nueva lista de las obras de Ponce



*Paolo Mello**

A finales de noviembre del año pasado el maestro Carlos Vázquez tomó la decisión de donar toda la obra de Manuel M. Ponce –que estaba bajo su custodia, como heredero universal de la misma– a la biblioteca de la Escuela Nacional de Música. Este noble y generoso acto marca un cambio de dirección en el destino de dicha obra, ya que, al formar parte de los acervos de una institución de gran trascendencia como la Universidad Nacional Autónoma de México, la colección gozará, por un lado, del empeño en su cuidado por parte de todo un equipo de colaboradores, y por el otro, del compromiso de su difusión dentro y fuera de la universidad y del país. Uno de los objetivos primordiales al respecto será el de la publicación, tarea nada fácil pero de suma importancia y de realización prioritaria.

Por el momento, la Dirección General de Patrimonio Universitario tiene a su cargo efectuar el inventario correspondiente, para después proseguir con la catalogación, clasificación y tareas de conservación del archivo. Deberá entonces transcurrir un tiempo determinado antes de que se pueda poner a disposición del público. No obstante, la información sobre los títulos de todas las obras en existencia estará previamente integrada en la base de datos UNAM, denominada de manera provisional Partituras.

Para efectos de la recepción del acervo por parte de la Escuela Nacional de Música el pasado mes de abril, elaboramos la lista completa de las composiciones que el mismo contiene. No se trata por lo tanto de un catálogo, ya que en general faltan requisitos esenciales como fechas y observaciones. En un total de veinte cuartillas donde se señalan títulos y ediciones las obras quedaron agrupadas por géneros musicales, con cuatro subdivisiones fundamentales:

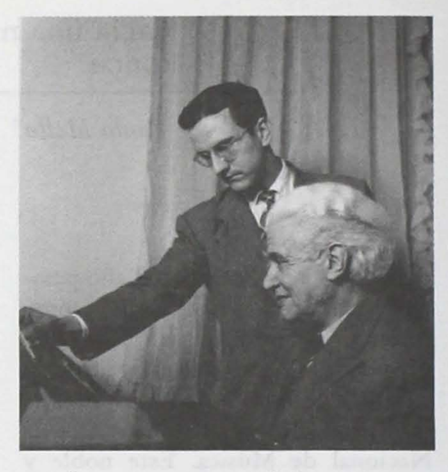
música instrumental (piano, guitarra);
música vocal (canto [sólo melodía], canto y piano, canto y órgano, coro);
música de cámara (dúos, tríos, etc., hasta orquesta de cámara);
música para orquesta (orquesta sinfónica, incluyendo conciertos para instrumentos solistas).

A través de esta extensa lista pudimos aclarar diversos aspectos en relación con el contenido del acervo y a la información que hasta ese momento se tenía sobre algunas obras de Ponce.

* Pianista. Profesor de la Escuela Nacional de Música

Asimismo, esta información permite aquilatar las aportaciones de otros catálogos de la producción de este autor. Al respecto, y considerando que uno de los más completos y minuciosos que existía era el de Pablo Castellanos,[1] resulta interesante cotejar éste con el inventario que nosotros elaboramos para poder determinar así cuáles son las obras que siguen en existencia y cuáles no, lo mismo que identificar aquéllas, que por determinadas circunstancias, el autor no menciona y se encuentran en el acervo de Ponce.

No obstante que el catálogo de Pablo Castellanos fue iniciado alrededor de 1943 y concluido en 1951 –lo que lo sitúa a una distancia de casi medio siglo de nuestra lista–, el valor de la obra de Castellanos reside no sólo en haber clasificado de manera ordenada y minuciosa –en relación con la época en que fue realizada– el material que nos presenta, sino de modo particular en el acercamiento directo que tuvo con Ponce. Castellanos concluyó su catálogo poco tiempo después de haber fallecido el compositor, y aunque en esencia es fruto de sus investigaciones personales, también es probable que algunos puntos los haya llegado a comentar con Clementina Maurel (viuda del maestro). Por otro lado, sabemos que lo inició estando todavía Ponce en vida, lo cual le permitió obtener valiosas informaciones sobre la existencia de obras o las fechas de algunas de ellas. Un ejemplo de esto es la versión pianística de *Estrellita*. En 1912 salió a la luz la célebre melodía para canto y piano y posteriormente su autor realizó la *Metamorfosis de concierto* (una elaborada transcripción



Castellanos y Ponce. Fotografía de Kati Horna.

para piano solo) que, por desgracia, no está fechada, como sucede con muchas de sus obras. Castellanos menciona que fue escrita después de 1940, "ante la insistencia de que tocase al piano su canción *Estrellita*",[2] siendo el nuevo arreglo más apropiado para tal fin. Ello, sin embargo, contradice otras versiones que la situan años antes.[3] No obstante, Castellanos parece basar su fecha tanto en algún comentario del propio Ponce como en la observación del estilo que presenta la pieza.

Como queda dicho, la elaboración de la lista que tuvimos oportunidad de realizar a fines del año pasado, nos permitió apuntar una serie de obser-

[1] Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce*, (ensayo) rev. de Paolo Mello, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, (Textos de Humanidades, 32).

[2] *Op. cit.* p. 18.

[3] Carlos Vázquez, "Manuel M. Ponce y el piano". *Heterofonía* núm. 79, pag. 14: "Para 1920, cuando (*Estrellita*) ya se cantaba en todos los idiomas, Ponce hizo una *Metamorfosis* de su propia canción para piano solo."

vaciones sobre aquellas obras que Castellanos menciona y que no están en el archivo Ponce (aunque tal vez lo estuvieron en algún momento). Entre éstas –dentro del apartado de obras para piano– se localizan las siguientes:

–*A la memoria de un artista* (a Justo Sierra). Compuesta en 1913.

–La Sonata núm. 1. Se conoce bien la segunda, editada por Peer; sin embargo, de la anterior sólo quedan un poco más de dos páginas de una obra en tres movimientos, cada uno de romántico título: "La vida tumultuosa", "Reposo de amor", y "Esplendor de alegría".

–*La hilandera.* Al parecer Ponce nunca la llegó a escribir y sólo existía una grabación por él mismo que desgraciadamente se extravió desde hace algunos años. Está clasificada como el *Estudio núm. 5*.[4]

–*Rapsodias cubanas* núms. 2 y 3.

–*Morire habemus.* Compuesta en 1916, se le ha considerado como el Estudio núm. 4.[5]

Cabe señalar que las obras hasta aquí mencionadas aparecen con frecuencia en los programas de recital del propio Ponce,[6] con lo que se confirma su existencia. A excepción de *La hilandera*, ninguna de éstas fue publicada y sólo existieron los manuscritos. Otras obras que Castellanos incluye y que no están en el acervo Ponce son:

–*Rapsodia mexicana núm. 3.* Castellanos comenta que está basada sobre temas folclóricos yucatecos. Esta rapsodia, a diferencia de sus similares cubanas antes mencionadas, no aparece en los programas de concierto; sin embargo, es interesante observar que se publicó y que se cita a Wagner y Levien como su editor.

–*Glosario íntimo.* Compuesta en 1919.

–*Canción del martirio.* Compuesta en 1919.

–*Evocaciones.* Según Castellanos se trata de una "suite de cinco piezas". Conocemos cuatro: *Alhambra, Venecia, Versalles y Broadway*; las tres primeras en la edición Enrique Munguía y la cuarta en manuscrito. La número cinco no parece sobrevivir, aunque con toda seguridad sí existió pues Castellanos menciona su título, *Viena.*[7] Sin embargo la ubica como uno de los valses de Ponce,[8] lo que hace pensar que pudo ser inspirada en el estilo del vals vienés del siglo XIX.

–*Bocetos nocturnos.* También se menciona como una suite de tres piezas. Como se sabe sólo existe la primera, *Duerme* (orquestada con el nombre de *Arrulladora* en las *Estampas Nocturnas*), en cuya portada la edición Casa Alemana de Música publica los títulos de las otras dos: *Visión sideral y Vals melancólico*, las cuales están perdidas.

–*Horas augustas.* Bajo este título también se anotan cinco piezas. El único dato que se tiene al respecto es este mismo epígrafe en la obra *En una desolación*, publicada por Wagner y Levien.

---

[4] Programas de concierto del Archivo Manuel M. Ponce.

[5] *Ibidem.*

[6] *Ibidem.*

[7] Pablo Castellanos, *Curso de historia de la música en México* (inédito), Conservatorio Nacional de Música. México; 1967 pp. 172 y 173.

[8] Pablo Castellanos, *Curso de literatura pianística mexicana* (inédito). Archivo P. Castellanos. México, 1963.

–Veintitrés estudios. La única numeración existente –debida a Ponce– es la de Doce estudios de concierto, de los cuales cinco están perdidos. A éstos pudieran sumarse el llamado *Estudio de Moscheles* –que se basa en el Op. 70, núm. 1 de ese autor– en el que transcribe a la mano izquierda lo que en la versión original aparece en la derecha (los ocho pertenecen a su período romántico); y los Dos estudios –dedicados a Artur Rubinstein y editados en Schirmer– de la etapa parisiense, lo que nos da un total de diez.

Pasemos ahora a las obras para piano que Castellanos no menciona en su catálogo, pero que se encuentran en existencia.

–Segundo capricho. Importante obra caracterizada por un pianismo virtuoso a lo largo de diez páginas de extensión; está dedicada a su maestro Martin Krause y tiene fecha de 1907.

–Capricho-Estudio. De esta partitura existen dos ejemplares: el primero, un manuscrito a lápiz, sin fecha, el segundo en un manuscrito en tinta, clasificado como Capricho-Estudio núm. 1 y escrito junto a una Danza (de sólo diecisiete compases). Éste último está fechado en 1899 y aparece incompleto. Probablemente Ponce lo dejó inconcluso al pasarlo en limpio. De hecho esta obra es la primera versión del Estudio de concierto núm. 6 *"Alma en primavera"*, que Ponce dará a conocer años después en su forma definitiva. Además, el título original justifica la existencia del Segundo capricho, ya referido.

–*Variaciones sobre un tema popular religioso* (sobre el himno *Oh, María, Madre mía...*). Esta obra corresponde a los años posteriores a su primer viaje a Europa.

–Pavana. Se trata de la misma pieza que más tarde transcribe para orquesta y para trío de cuerdas como tercer número de la *Suite en estilo antiguo*.

–Tres minuetos. Escritos en 1900.

–*Dos romanzas sin palabras: Noche azul e Ideal.* Forman parte de un grupo de tres, la última de las cuales (*Noche de estío*) está incompleta. Fueron compuestas en 1900.

Cabe destacar que ninguna de estas obras ha sido editada, y sólo existen los manuscritos. Otras obras –editadas– que Castellanos omite o parece mencionar son:

–*Romanza de amor.* En el catálogo de Castellanos se cita una Romanza que, –por la edición y la fecha citados (De la Peña Gil Hnos., 1915)– parece corresponder a este título.

–*Serenata frívola.* También Castellanos enlista una *Serenata*, editada por De la Peña Gil Hnos. Con seguridad se trata de la *Serenata frívola*, ya que sólo ésta se publicó.

–*Serenata arcaica.* También llamada *Pétite serenade.*

–*Serenata romántica.*

–*Momento doloroso.* Esta obra fue editada en Peer en 1960. Hay también un manuscrito publicado en la *Revista Musical de México* (T.I, núm 9, enero de 1920), pero no tiene fecha.

–*Un recuerdo.* Página compuesta a principios de siglo.

–*Súplica*, obra incompleta, fue terminada por Carlos Vázquez. Tiene una extensión de sólo doce compases.

–*La noche.* Fechada en 1905, en su versión orquestal es la primera de las *Estampas nocturnas.* Una poética inscripción aparece como título: "Historia de un alma, Parte I, Preámbulo (La noche)...y solamente el rumor de las cosas dormidas se sentía..."

–*Tiempo de Schottisch.* Existen dos manuscritos: a lápiz y en tinta.

–*Moderato malincónico y Allegro moderato.* Se trata de dos piezas sin título. La primera está fechada 1928 y la segunda debe pertenecer con toda probabilidad a los años de Cuba, pues denota un uso constante de ritmos sincopados como en otras obras de corte *cubano.*[9]

–Preludio. En do menor, con la indicación "12 años" entre paréntesis, refiriéndose a la edad del compositor.

–Intermezzo. A esta obra le corresponde el número tres. Fue publicado en 1943 en el boletín del *Seminario de Cultura Mexicana* de la SEP, y omite la fecha de composición.[10] Su estilo corresponde a un postromanticismo. Es de forma ternaria y la parte central le da un sentido de equilibrio, en contraste con el carácter de improvisación del principio y del final. Las frecuentes síncopas y el enlace de sus acordes transmiten momentos de angustia; por otro lado, predomina a lo largo de la obra una atmósfera nostálgica.[11]

En el terreno de la guitarra casi todas las obras que aparecen en el catálogo de Castellanos existen también en el acervo Ponce (a excepción de unos cinco preludios y la *Serenata*), en cambio las que no cita son las siguientes: *Sonatina meridional, Variaciones sobre un tema de Cabezón,* Suite en la menor *(atribuida a S.L. Weiss),* Suite en re mayor, *Tres canciones populares mexicanas, Canción popular gallega y Alborada, Estrellita, Postludio, Homenaje a Tárrega, Balletto y Courante.*

En el género vocal (canto y piano), sólo veinticinco canciones aparecen con sus títulos, haciendo además mención de dos grupos: *Treinta y Veinticinco canciones mexicanas;* aun así faltan bastantes, ya que en total hay más de doscientas. Castellanos tampoco hace referencia a los arreglos para diversos instrumentos de varias de ellas, como son: *Lejos de ti,* con violines, flauta, violonchello, contrabajo y piano; *Estrellita,* para soprano, contralto y quinteto de cuerdas; o bien, canto, flauta, cuarteto de cuerdas y piano; *Serenata mexicana,* para voces y cuarteto de cuerdas (u orquesta de cuerdas); ocho canciones, para guitarra, violín, viola y violoncello; y otros más. En cambio los ciclos de poemas, con textos de importantes escritores, los cita completos.

Otras obras vocales que no se mencionan son el *Pater noster,* a una voz y órgano, y *Comunión,* a tres voces iguales y órgano. También se omiten dos obras para cuatro voces mixtas a *cappella,* sobre textos de Amado Nervo: *Comunión* (ya men-

---

[9] Carlos Vázquez ha llamado *Preludio* al *Moderato malincónico* por sus características de estructura y brevedad.

[10] Fue Carlos Vázquez quien llamó nuestra atención sobre esta pieza que, no obstante haber sido publicada desde 1943, había pasado inadvertida por investigadores y pianistas.

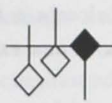
[11] Además de las obras referidas existe un grupo de pequeñas piezas (de unos cuantos compases cada una), escritas a fines del siglo pasado y principios de éste. El número exacto de estas pequeñas obras está por precisarse.

cionada en su versión para canto y órgano) y *Pasas por el abismo de mis tristezas*. En cambio, los cincuenta coros para jardines de niños a que hace referencia el catálogo de Castellanos, hasta el momento no se han encontrado en el acervo Ponce.

Dentro del terreno de la música de cámara, lo que Castellanos no cita es muy poco: *Scherzino*, para violín y piano, que es la transcripción del último de los *Trozos románticos* (piano solo); Trío para violín, viola y piano, escrito en París aproximadamente en 1927 y del cual sólo existe el primer movimiento, y el Preludio, en mi mayor, versión para guitarra y clavecín. Asimismo Castellanos habla de un "quinteto" para guitarra y arcos que en realidad es un cuarteto para guitarra, violín, viola y violonchelo.

En el campo de la música orquestal, Castellanos sólo omite la transcripción de la *Rapsodia mexicana núm. 2*, originalmente escrita para piano solo, y la versión orquestal de *Último ensueño* (original para barítono y piano, sobre versos de Luis G. Urbina).

Sin duda, el ejercicio de comparar la lista de obras del acervo Ponce con el catálogo de Castellanos permite realizar las precisiones anteriores, así como constatar que la información al alcance hoy en día es mucho más precisa. Pero, a pesar de que el acervo Ponce reúne casi el total de su obra, sigue habiendo la posibilidad de un hallazgo, de alguna página musical que por diversas circunstancias haya logrado penetrar en los lugares menos pensados. Sin duda surgirán cambios y nuevas aportaciones enriquecerán lo alcanzado hasta ahora; pero lo importante es dejar establecido lo fundamental. Esperamos que de alguna manera se haya logrado.



In memoriam

Miguel Bernal Jiménez

Nota introductoria

A la memoria de
Francisco Curt Lange

Miguel Bernal Jiménez regresó a México en 1933, luego de una estancia de cinco años de estudios en Roma. Fue entonces cuando el músico michoacano, a los 23 años, conoció a Manuel M. Ponce. Sus afinidades artísticas y la grata coincidencia de ser ambos músicos de religión católica propiciaron una relación que duró muchos años, la cual estuvo enriquecida con lazos de amistad, solidaridad y trabajo. Sin duda, estos lazos contribuyeron a tejer y a dar nuevos tonos al entramado musical de la primera mitad del siglo XX.

Uno de los primeros vínculos entre Bernal y Ponce fue el interés común por la música del periodo novohispano, un interés que compartieron durante aquella época con Jesús Estrada.[1] *El hallazgo del archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid del siglo XVIII, de Bernal Jiménez en Morelia,*[2] *fue un punto de encuentro para los tres músicos quienes, en la ciudad de México o en Morelia, discutieron acerca de los vericuetos de la transcripción musical.*

El Cuarteto Colonial *[llamado más tarde* Cuarteto Virreinal*] que compuso Bernal Jiménez en 1937, fue una consecuencia de la experiencia de esos años. La intención del autor fue escribir un cuarteto de cuerdas como lo hubiera podido hacer un compositor mexicano en las postrimerías del siglo* XVIII.

Bernal Jiménez dedicó la mayor parte de su obra a dignidades eclesiásticas. Sin embargo, éste es el único caso en el que la dedicatoria de Bernal fue para un compositor mexicano: "Al maestro D. Manuel M. Ponce y a su distinguida esposa Clemita"[3]*, como un sincero homenaje de admiración y gratitud. Después de*

[1] El músico jalisciense Jesús Estrada (1898-1980) conoció a Bernal Jiménez (1910-1956) en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra de Roma, institución donde ambos estudiaron. Jesús Estrada volvió a México en 1934. Publicó la investigación que realizó durante más de tres decenios *Música y músicos de la época virreinal*, prólogo, revisión y notas por Andrés Lira, México: SEP, 1973 (SepSetentas, 95), 165 p. Sobre el mismo tema publicó, también, varios artículos en *Schola Cantorum*.

[2] Miguel Bernal Jiménez publicó *Morelia Colonial. El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid: siglo* XVIII, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás–Sociedad Amigos de la Música, 1939, 45 p. (Ediciones conmemorativas del IV centenario de la fundación del primitivo Colegio de San Nicolás: 1540-1940). *La Música en Valladolid de Michoacán*, Morelia: Ediciones de *Schola Cantorum*, 1962, 55 p.

Bajo el seudónimo M. Mouse también publicó en *Schola Cantorum* 16 artículos relativos a la música novohispana.

[3] Ver Lorena P. Díaz Núñez, *Como un eco lejano ... Miguel Bernal Jiménez: Fuentes documentales*, México: CENIDIM–Conservatorio de las Rosas (en proceso editorial).

recibir el autógrafo del Cuarteto Colonial, *Ponce envió una carta a Bernal. En ella expresó su agradecimiento y comentó que la obra poseía "buen estilo y efectiva novedad, no obstante su claridad y sencillez".*[4]

Con motivo de la muerte de Ponce, Bernal Jiménez escribió un emotivo artículo titulado "In Memoriam".[5] *En éste habla acerca de algunos aspectos de la vida de Ponce y aborda varios puntos relativos a la amistad que los unió. No sería aventurado afirmar que los vínculos personales entre los dos músicos fueron sólidos lazos de parentesco artístico y emocional. Como sabemos, Bernal Jiménez encontró en Ponce a un padrino musical, a quien evocó en "In Memoriam" de la siguiente forma.*

*Lorena Díaz Núñez**

Fue en los últimos meses de 1933. El maestro estaba recién vuelto a la Patria, después de su última estancia en París.[6] México se regocijaba de recibirlo en plena madurez de su genio, con la esperanza cierta de que regresando al solar nativo Manuel M. Ponce iniciaba la etapa más importante de su vida artística, la de las obras que se adentran en el porvenir.

Con el polvo áureo del Occidente en los pies, se hallaba también en México un joven músico, iniciando su carrera.[7] Vivamente deseoso de hablar con el Maestro, a quien admiraba desde toda la vida, obtiene la codiciada distinción de su cita, y una mañana se encuentra a las puertas de la casa del gran músico. Mientras revuelve en su memoria las mil cosas que habrá de tratar, ábrese un postigo y aparece en él una cara femenina, de rasgos finos, de mirada penetrante y de negra cabellera cuyo corte pone una nota infantil al conjunto.[8] El Maestro lamenta mucho no poder recibir al visitante. Está enfermo. Habrá que informarse días después para concertar de nuevo la entrevista.

Llegó al fin ésta y tras ella otras. De esa suerte se iniciaba entre el Maestro y el joven músico una amistad que habría de estrecharse poco a poco.

Quince años más tarde, aquel joven se encuentra en Madrid y ahí conoce por la prensa la dolorosa noticia: Manuel M. Ponce ha muerto. Triste coincidencia: pocos días antes había escrito al admirado Maestro una carta que ahora sabe ya no llegará a sus manos. En ella le comunicaba pormenores del éxito clamoroso que había obtenido en la capital española el *Concierto para violín*, una de las últimas obras de don Manuel.[9]

---

* Investigadora del CENIDIM.

[4] Carta de Manuel M. Ponce a Miguel Bernal Jiménez, México, D.F., 22 de agosto de 1937. El *Cuarteto Virreinal* se estrenó el 19 de mayo de 1939 en el Palacio de Bellas Artes, con el Cuarteto Clásico Nacional integrado por Ezequiel Sierra, José Trejo, David Saloma y Domingo González.

[5] "In Memoriam", Morelia: *Schola Cantorum*, año XI, núm. 5, mayo de 1949, pp. 69-72.

[6] Manuel M. Ponce (1882-1948) permaneció en París de 1925 a 1933.

[7] Ver la nota 1. Bernal Jiménez estudió composición sacra, órgano y canto gregoriano. Permaneció en Italia de 1928 a finales de 1933.

[8] La esposa de Ponce fue Clementine Maurel, a quien llamaron afectuosamente Clema o Clemita.

[9] Bernal Jiménez se refiere al concierto

Las hermanas del maestro nos han trasmitido recuerdos de la infancia de éste. Nos cuentan cómo su afición a la música fue notable aun antes de que hablara. Cuando Manuelito lloraba o no quería dormir, bastaba con cantarle para que se contentase o cerrara los ojos. No cifraba sino unos cuantos años, cuando ya era capaz de ejecutar al piano. Y era de ver cómo se lo disputaban las familias amigas para lucirlo en sus fiestas. Pero Manuelito había de distinguirse toda su vida por su modestia, y sufría en tales ocasiones. Su madre solía animarlo, diciéndole: 'Anda, mi vida. ¡Qué has de hacer...!' Más tarde, cuando ya va al colegio, se le hacen eternas las horas que pasa lejos de su piano, parécele interminable el camino de regreso al hogar y es colmo de su desdicha encontrar cerrada la puerta y tener que esperar que la abran.[10] Fruto de esas horas robadas al recreo y aun al sueño son muchos de los temas que había de utilizar el compositor más tarde, en aquella primera etapa de su producción que fue brillante cimiento de su fama. Pocos años después tiene oportunidad de cultivar el rey de los instrumentos y la música sacra, desempeñando el puesto de organista en la iglesia de los PP. Franciscanos, en la ciudad natal, Aguascalientes.[11]

Vinieron luego los estudios serios, el viaje a Italia y Alemania,[12] en que maduró el pianista y tuvo una maravillosa floración el compositor. Regresa a la Patria[13] y labora con igual éxito en los campos del magisterio, del concertismo y de la creación musical. Figuras como las de Carlos Chávez o Salvador Ordóñez hablan muy alto de la fecundidad de sus fatigas didácticas. Sus actuaciones personales como pianista fueron siempre comentadas elogiosamente así en México como en el extranjero. Característica de su ejecución era la seguridad, la limpieza. Sus inmortales canciones y sus piezas para piano, de esta época, le conquistan un lugar único en la historia de la música mexicana, el de promotor afortunado del movimiento nacionalista.

Diversos viajes al extranjero realizó Don Manuel; pero el más trascendental había de ser el que le llevó a Francia en la tercera década de este siglo, para permanecer varios años en París, aprovechando y contribuyendo a la intensísima vida musical de aquella capital.[14] A ningún otro de sus maestros recordaba con más admiración que a Paul Dukas. De él parecía haber recibido el espaldarazo que lo había

---

que dirigió el 23 de noviembre de 1947 en el Teatro María Guerrero de Madrid. El programa de la Orquesta Nacional de España incluyó la Obertura (siglo XVIII) de Antonio Sarrier, el Concierto para violín (1943) de Ponce y la *Sinfonía-Poema México* (1946) de Bernal Jiménez. El concierto de Ponce lo interpretó el violinista Henryk Szeryng, a quien estuvo dedicada la obra.

[10] Ponce compuso a los 9 años *La marcha del sarampión.*

[11] Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, pero muy pronto su familia se trasladó hacia Aguascalientes, ciudad a la que adoptó como su tierra. Fue organista en el templo de San Diego en 1898. (Véase Ricardo Miranda: *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 14)

[12] En 1904 Ponce se trasladó a Europa. En Italia estudió con Luigi Torchi y en Alemania con Edwin Fischer y Martin Krause. (Véase. Ricardo Miranda:, *Op.cit.*, pp.17-22)

[13] Viaja a México en diciembre de 1906.

[14] Ver la nota 6.

hecho acreedor al título de compositor consumado en su arte.

Fue después de esta etapa cuando le conoció aquel joven músico. Admitido a su amistad y a su casa, tuvo privilegiadas oportunidades de conocer al Maestro y hoy puede decir que aquella sentencia: *No hay gran hombre para su ayuda de cámara*, no era aplicable al Maestro, pues éste crecía, en vez de disminuir, a los ojos de quienes le trataban íntimamente.

La bondad del Maestro Ponce puede ser atestiguada por cuantos le conocieron. Innumerables visitantes eran recibidos en su casa: discípulos, colegas, notabilidades nacionales e internacionales. Todos quedaban conquistados por aquel hombre singular cuyas dotes de corazón rayaban a igual altura que las específicas de su profesión y de su arte. Sencillez, cordialidad y gusto refinado eran las características del hogar de los Ponce.

Clemita supo ser la compañera ideal del gran músico. Cuando el Maestro recibía a sus amistades, ella era toda alegría y trato exquisito. Cuando el maestro trabajaba, era la celosa vigilante del silencio y de la soledad. Convertíase en la colaboradora más infatigable, cuando la proximidad de un concierto, de un estreno o de una conferencia demandaba una actividad febril. Y cuando el dolor hería al ser amado, era tal vez más torturador que el de éste, el de quien velaba junto a su lecho. Entre ambos esposos había una ejemplar identidad de sentimientos y de ideales.

Aquel joven músico que les conociera en una de esas crisis, llegó a enfermar a su vez gravemente. El recuerdo más vivo que conserva de aquellos días aciagos es el del cariño que los Ponce le demostraron. No hubieran tenido más delicadas atenciones si se hubiera tratado de un hijo.

En otra ocasión muy diversa habrían de patentizarle su amistad sincera y aquilatada: el joven músico iba a desposarse. Algunas noches antes de la mañana nupcial, en el evocador jardín de Las Rosas, de la vieja Valladolid de Michoacán, bajo las ventanas de una vieja casona se hallaba estacionado un camión que llevaba una carga singular: un piano y algunos músicos con sus instrumentos (violines, violoncellos, contrabajos). Arriba, en la casa, se daba una cena a los novios, a sus parientes y amigos. Entre éstos últimos se contaban los maestros Ponce y Estrada, con sus respectivas esposas. Levantados los manteles, el novio se escabullía acompañado de los dos maestros, bajaba las escaleras y se preparaba a dar una sorpresa extraordinaria a la novia. Momentos después empezaba una serenata inolvidable. Las deliciosas canciones de Manuel M. Ponce esparcían su musical sortilegio en el ambiente perfumado del añoso jardín. Los escasos transeuntes que a esa hora avanzada de la noche atravesaban por ese lugar no se imaginaron nunca la fortuna que les había tocado de escuchar aquellas famosas melodías, acompañadas al piano por el propio autor y cantadas por éste y sus dos amigos. Estimulado por las circunstancias, el Maestro comenzó a improvisar. La fresca vena de su inspiración siempre joven dialogaba con la música de la fuente oculta en la penumbra del jardín. Pocas serenatas de amor habrán sido más románticas y hermosas. Dos días más tarde, los esposos Ponce acompañaban al altar,

en calidad de padrinos, al joven músico.[15]

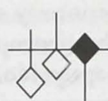
Recordar con amor a quien en vida supo darnos tanto de su corazón, es obligado homenaje de nuestra gratitud. Transmitir a quienes vienen en pos de nosotros el mensaje de virtud y de ciencia que nos legara quien hoy con lágrimas recordamos, es venerar su memoria. Propalar por el mundo el genial acervo de creaciones musicales que Manuel M. Ponce acumuló a lo largo de su brillante carrera, es tributarle nuestra rendida admiración. Sin embargo, la admiración, la gratitud y la veneración, expresadas de esa suerte, aprovechan sólo al nombre; pero no al hombre y a lo mejor de él, que es su alma.

La Escuela de Música Sagrada de Morelia (sus superiores y alumnos) y el que esto escribe tienen una deuda con el ilustre desaparecido, deuda del corazón, que siempre quedará insoluta, porque es muy grande. Mas las deficiencias humanas tienen alivios divinos. Los tesoros del Cielo están abiertos a la oración.

Con ellos retribuye, oh Señor, a quien tanto bien nos hizo.

Maestro amado, descansa en la paz

[15] Con motivo de la boda de Bernal Jiménez con María Cristina Macouzet Muñoz, celebrada en enero de 1940, *el Duende Ponce* escribió un jocoso *Romance del casorio.*



"Un pianista que obliga al piano a suspirar": la leyenda de Ricardo Castro

*José Antonio Robles Cahero**

A Eva María Zuk

[...] un pianista que obliga al piano a suspirar como la dulce Ofelia, y a atronar el aire como la trompa de un Hércules cazador.
"El Duque Job"

Con estas breves pero certeras palabras resumía el crítico Gutiérrez Nájera el doble talento de un joven pianista de 21 años, en una de sus sabrosas "Humoradas dominicales" del periódico *El Partido Liberal.*[1] Siete años más tarde, "El Duque Job" se refirió al mismo pianista en el citado diario, destacando las notables cualidades del ejecutante con uno de los más afortunados elogios que se puedan dedicar a un músico:

> Para éste el piano es su esclavo, "su cosa". Lejos del piano, parece un excelente muchacho (y lo es en realidad), modesto, humilde, casi tímido. Pero que hiera, que aporree las teclas, que las acaricie, que las trasiegue, que las sacuda, que las azote, que las aplaste, que las encrespe, que las mande... ¡Ah!, entonces Castro es un dominador, un domador, una voluntad irresistible que se impone, con diez talentos y con diez energías, a una por dedo. Y no hace gestos teatrales, ni se le eriza el cabello, ni parece que se enoja: natural, sencillamente, con la sangre fría de un verdadero general en jefe, dispone la batalla y da sus órdenes. Entra sin inmutarse a la jaula de las fieras y éstas le obedecen. / Cúlpanle algunos de carecer de sentimiento, y, positivamente, en él predomina la energía; pero ¿no es hermosa la energía?, ¿no es bello Hércules? Y el reproche tampoco es enteramente justo, porque ese Hércules ama e hila, a veces, a los pies de Onfalia.[2]

* Director del CENIDIM

[1] El Duque Job, "Humoradas dominicales", *El Partido Liberal*, t. I, núm. 233, 29 de noviembre de 1885, p. 2. Ver Manuel Gutiérrez Nájera, "Un concierto de Rosa Palacios", en *Obras VI/Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885-1889)* (Introd., notas e índices de Elvira López Aparicio, ed. de Ana Elena Díaz Alejo y E. López A.), México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1985 (Nueva biblioteca mexicana, 91), p. 96.

[2] El Duque Job, "El primer concierto", *El Partido Liberal*, t. XIII, núm. 2185, 23 de junio de 1892, p. 1. Ver Manuel Gutiérrez Nájera, "El primer concierto", en *Obras VII/Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)* (Introd., notas e índices de Elvira López Aparicio, ed. de Ana Elena Díaz Alejo y E. López A.), México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1990 (Nueva biblioteca mexicana, 103), p. 161.

La intuición de nuestro agudo cronista no se equivocó. Ricardo Castro llegó a ser uno de los primeros músicos mexicanos cuya carrera como pianista y compositor cobró prestigio nacional e internacional, aunque murió a los 43 años en la plenitud de su talento creativo. Pero parece que hoy, a 90 años de su muerte, todavía no logramos entender cómo falleció el legendario pianista. Entre los biógrafos y cultivadores de la imagen romántica de Castro, se ha manejado como definitiva la conclusión de que lo mató una pulmonía fulminante el 28 de noviembre de 1907. Vale la pena examinar ésta y otras hipótesis sobre su muerte.

El musicógrafo Jesús C. Romero cuenta, en sus efemérides sobre el compositor, la última intervención del músico en un acto público dos días antes de su muerte:

> *Noviembre 26.* A las once horas se efectuó en el Conservatorio Nacional el examen de la clase de Fagot encomendada al Prof. Apolonio Arias. Jurado Calificador: Isidro Jiménez y Ricardo Castro. / El acto concluyó después de medio día y de allí Castro se dirigió a su casa por sentirse indispuesto; fue su última actuación pues murió cuarenta horas después.[3]

La indisposición de Castro se agravó muy rápidamente, pues al día siguiente estaba agonizando en su domicilio de la hoy conocida como Colonia Guerrero, donde murió al despuntar el día:

> *Noviembre 28.* A las cinco horas falleció de pulmonía en su domicilio de la Calle de los Héroes 100; al saberse la noticia, la casa se vió invadida por multitud de amigos, compañeros y discípulos del maestro. A las nueve de la mañana llegó el Lic. Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, acompañado del Subsecretario, Lic. Ezequiel A. Chávez, a darle el pésame a la Señora madre del difunto. Durante toda la noche del 28, el cadáver fue velado por el personal docente y el alumnado del Conservatorio.[4]

Al día siguiente el féretro fue llevado a las 10 de la mañana al Conservatorio (ubicado entonces en el edificio de la ex-Universidad Real), donde fue descendido de la carroza fúnebre por amigos y alumnos del plantel, y conducido a una "cámara fúnebre" en la que se había instalado una "plataforma de honor" ocupada por Justo Sierra, Ezequiel A. Chávez, Vicente Castro –hermano del compositor– y Melesio Morales, profesor de composición del finado músico. La cámara estaba plena de maestros, alumnos y amigos de Castro: el poeta Juan de Dios Peza habló en nombre de los primeros, Aurelio M. López (del octavo año) lo hizo en nombre de los segundos y Gustavo E. Campa intervino en tercer lugar, por ser uno de sus más íntimos amigos. Terminado el acto fúnebre en honor de Castro, el cortejo partió rumbo al Panteón Francés, donde sería sepultado: "Al descender el cadáver a la fosa, caía menuda y pertinaz lluvia; el poeta Urbina comentó: 'También la Naturaleza rinde a Castro la ofrenda de sus lágri-

---

[3] Jesús C. Romero, *Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas*, Durango, Dgo.: Ediciones Andamios, 1956, p. 47. El autor no cita fuentes para apoyar sus efemérides.

[4] *Loc. cit.*

mas'." La Secretaría de Instrucción Pública costeó los sentidos funerales y "mandó enlutar por tres días, todos los establecimientos de enseñanza superior [...]" de México.[5]

Romero creía –pero no presentó prueba de ello– que Castro murió, a la moda romántica, de pulmonía; de haber contado con penicilina en aquellos años, quizá su suerte habría sido distinta. Sin embargo, parece que desde 1907 no había quedado muy claro qué fue lo que llevó a la tumba al célebre pianista, pues varios críticos y cronistas se limitaron a decir que había muerto intempestivamente. Por ejemplo, Olavarría y Ferrari compartió aquella confusión, tal como lo expresa en su conocida obra:

> Una rápida enfermedad, que no llegó a ser bien definida, acabó con Ricardo Castro en menos de veinticuatro horas, y con duelo general, pues Castro nunca tuvo enemigos y se hizo estimar por cuantos le trataron; [...].[6]

En 1917 Alba Herrera y Ogazón recordaba el funesto día del deceso de Castro, al tiempo que reconocía ignorar la enfermedad que lo mató:

> No olvidaré nunca el aspecto del Conservatorio aquella mañana en que se recibió la tristísima nueva: la enfermedad del maestro había sido tan fulminante que algunos de sus propios discípulos la ignorábamos por completo. La comunicación brutal cayó sobre el plantel como rayo escapado de un cielo sereno; y, seguramente, no hubo allí una sola persona que no se estremeciera de pena y espanto. Veíanse en todas partes, rostros atribulados, ojos llorosos, expresiones de frustración y desaliento. En verdad que Castro fue bien amado...![7]

En otro capítulo de su libro Alba Herrera ofrece una explicación de la constitución enfermiza de Castro –que también fuera advertida por otros autores– en un sentido "mozartiano", la cual prefigura el mito del músico predestinado:

> [...] fue una de esas organizaciones selectas, dotadas de tan numerosas cualidades mentales y espirituales, que, físicamente, padecen como de un desequilibrio, como de una merma de vigor y salud; diríase que toda su potencia vital se concentra en el intelecto y el alma, —que para la existencia material no poseen sino el impulso reflejo de la activísima vida de su espíritu. Ese organismo delicado y enfermizo tuvo precocidades anormales y prematuras floraciones de talento. Desde muy joven distinguióse Castro como pianista de brillo [...]. Desde niño, igualmente, inició con éxito sus trabajos de composición.[8]

Después de señalar todos los obstáculos (envidias, malas voluntades, la lucha por la vida) del gremio mexicano que tuvo que vencer el músico triunfador, Herrera culmina su pre-

---

[5] *Ibid.*, pp. 47-48.

[6] Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911* (pról. de Salvador Novo), 3a. ed., tomo V, México: Porrúa, 1961 (Biblioteca Porrúa, 25), pp. 2990-2991.

[7] Alba Herrera y Ogazón, "El Conservatorio", en *El arte musical en México*, México: Dirección General de Bellas Artes, 1917, pp. 68-69. Reimpresión facsimilar: México: INBA, CENIDIM, 1992.

[8] *Ibid.* pp. 148-149

figuración con la trama del mito del héroe romántico: el músico talentoso y bondadoso que debió morir a semejanza de un trovador salido de su propia ópera de tema medieval:

> Este artista concienzudo, [...] debía morir a semejanza del héroe de su dulce y simbólico poema. El desenlace de su vida es el mismo, trágico e impresionante, de la "Leyenda de Rudel"; la muerte sorprendiendo al soñador cuando toca ya el ideal querido, al que ha consagrado toda su existencia. Como Ricardo Castro fue también un espíritu tierno y delicado, una noble fuerza moral que difundía gratas influencias y estímulos bienhechores, la muerte, al abatirlo en plena madurez intelectual, apagó al mismo tiempo, una combustión de arte y un foco de bondades.[9]

Pero un héroe que se precie de serlo presiente su prematura muerte; de igual forma el compositor siente la cercanía de su fin y la expresa en su propia obra, según lo ha detectado ya nuestra sensitiva autora:

> ¿Palpitaba un presentimiento de su prematuro fin en el fondo de esa alma llena de armonías y blancuras?... Es posible; porque la melancolía aparece en la mayor parte de su obra musical como inalienable elemento, casi como la esencia misma de su inspiración. Las últimas composiciones pianísticas de Castro pueden compararse a un ramillete de "no me olvides" salpicado de rocío vespertino... ¡rocío triste!... Tienen esas florecillas el color, la dulzura, la melancolía indefinible de un pálido cielo crepuscular [...].[10]

Después de escuchar las poéticas palabras de Alba Herrera, teñidas de perfume modernista, quedamos casi convencidos de que Castro murió joven por la fuerza de su predestinación romántica, porque era un trovador "moderno" cuya vida se apagó cuando empezaba a alcanzar su ideal artístico –poco importa que haya muerto de una pulmonía o de alguna otra enfermedad acorde con el espíritu romántico (sífilis, etc.).

*

Los síntomas de la enfermedad romántica requieren de otra explicación cuando se les observa desde una postura cuasi científica o psicológica. Para Julio Sesto, autor español de un curioso libro sobre la muerte "bohemia" de cien artistas mexicanos "muertos en la pobreza y el abandono", Castro había trabajado demasiado en su estancia de cuatro años en Europa (1902-1906), si bien ésta le había dado "el conocimiento de los secretos armónicos que [...] sólo se adquieren entre aquellos sutiles buscadores de elegancias musicales que viven en las capitales nórdicas de Europa." La fatiga artística no hizo sino debilitar una salud de por sí frágil y delicada, de modo que el español estudioso de artistas bohemios apreciaba un reflejo del cansancio intelectual en las obras del compositor mexicano:

> Pero este esfuerzo de Ricardo Castro minó su salud. ¿*Surmenage*? ¿Psicastenia? ¿Desorientación ante el cúmulo de ejemplos y de tendencias discordantes? De todo eso padeció un poco, y debe

---

[9] *Ibid*., pp. 156-157.
[10] *Ibid*., p. 157.

haberse fatigado, porque, al volver, Castro mostraba cierta confusión sinfónica en sus obras, producto de la complicación excesiva de los maestros en el afán de superarse, que empezó en Saint Saens, continuó en Massenet, matándolo, y sigue arraigada en los que siguieron a d'Indi [*sic*] y a Debussy en busca de la veta nueva.[11]

En suma, para Sesto la muerte de Castro se explica como un caso clínico de un temperamento neurasténico, como un agotamiento nervioso y crónico en el que no estaba ausente, empero, la predestinación:

> Dícese que era un tanto déspota: que tenía momentos de ser inaguantable; que estaba muy neurasténico... / Es claro: si estaba para morir; si murió a los pocos días, agotado, sin nervios, que los había dejado todos enredados en las cuerdas del piano, que se tragara aquella salud, que se tragara aquel hombre y se tragara aquel cadáver, como si el piano fuera su ataúd, también por predestinación.[12]

Julio Sesto –como otros autores– se lamenta del desperdicio de una muerte tan inútil e inoportuna, que se llevó al pianista en el mejor momento de su vida: "sacrificado por el placer de estudiar para complacernos, para hacernos oír el piano, el verdadero piano, [...] ¡tánto trabajo y tánta paciencia y no lograr poseer al pianista...!". Pero eso es precisamente lo que lo lleva a estudiar el caso de Castro junto al de otros artistas mexicanos malogrados, para tratar de explicar en su libro fúnebre un destino nacional que no se acierta a comprender:

> [...] esa fatalidad final, esa muerte digamos "injustificada"... ese modo de irse cuando Anáhuac se preñaba de rosas para él, ese destino tan pertinazmente adverso... eso es lo que nos hace seguirle hasta su sepulcro, para rascarnos la frente en meditaciones extrañas, que nos hacen pensar en que México es algo así como un mar embravecido y pérfido en que los artistas naufragan irremisiblemente, para ser luego arrojados con furia contra los peñascos de una costa llena de cruces en que yacen los despojos de todos ellos... / ¿Qué maldición de qué dioses pesará sobre el conglomerado artista de esta congregación para que así se hunda cuanto aquí descuella? / No acierto a comprenderlo. Y me parece que hace falta un remedio muy grande para tan grande mal.[13]

El curioso autor español alude, por último, al misterio de la familia Castro en cuanto a la muerte del compositor. Hacia 1927 había ido a la casa de la familia en la calle de Héroes a preguntar "algunos datos fehacientes para escribir este capítulo a la memoria del compositor", y para su sorpresa se le dijo "que la familia pensaba reunir esos datos y hacer también un libro." Pero el autor no se desanimó y concluyó su capítulo sin el auxilio familiar, aun cuando le decepcionó la respuesta negativa y dudó que real-

---

[11] Julio Sesto, "Ricardo Castro. Pianista y compositor", en *La bohemia de la muerte. Biografías y anecdotario pintoresco de cien mexicanos célebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono, y estudio crítico de sus obras*, México: Tricolor, 1929; p. 145.

[12] *Ibid*, p. 146.

[13] *Loc. cit.*

mente quisieran escribir y editar dicho libro (como de hecho nunca ocurrió):

> No les discutí el derecho, y me alejé desconsolado, porque yo nunca traté al pianista, y hubiera querido tratarlo a través de la sombra del recuerdo que debe advertir en los atardeceres la familia del maestro, que vaga en torno de aquellas coronas y trofeos conservados en la sala.[14]

Ante el misterio familiar y la especulación bordada en torno a la muerte de Castro, cabría preguntarse cuáles fueron las razones de los deudos, colegas y amigos para disimular, durante muchos años, las condiciones reales del deceso del pianista. La misma muerte –sea cual fuere su causa– fue la mejor forma de consolidar la leyenda romántica que ya circulaba sobre el músico quien, según parece, no compartía el humor casi suicida que le atribuyen los defensores de su constitución enfermiza.

*

Un amigo y admirador de Ricardo Castro, sutil escritor, lo evocó tal como era precisamente dos días antes de morir en noviembre de 1907. Luis G. Urbina retrató al amigo músico con estas amorosas pinceladas:

> Y en la faz pálida y flaca, en los ojos serenos y dulces, de negrura luminosa y reflejos de pavón recién bruñido; en la boca infantil, de labios angostos y gesto grave, bajo el fleco entrecano del bigote; en la frente limpia, torneada y pura; en la pequeña cabeza, de bruna y larga cabellera, partida en lustrosas bandas, cuyo matiz de ébano empezaban a rayar largos hilos de nieve; en la actitud franca, en el aire noble de aquella figura esbelta y frágil, percibí no sé qué misterioso vigor, que ya otras veces me había impresionado, cuando el maestro, abstraído frente al piano, hería el marfil con sus manos huesosas y eléctricas, llenas de fluído de inspiración.[15]

Para explicar la sensibilidad romántica (dual) del pianista, Urbina recurre a una metáfora similar a las que usó Gutiérrez Nájera para referirse al joven Castro en 1885 y 1892:

> Alma femenina era la de Ricardo, alma de flor exquisita, alma de cristalinas resonancias, alma de fragilidades de filigrana. Y, sin embargo, alguna vez esta delicadeza se transformaba en energía, este cristal se volvía hierro, esta rosa se convertía en roble, para expresar la pasión, para gemir el sufrimiento, para gritar las desesperaciones. / Pero tras estas rápidas tempestades, tornaba a extenderse en la inspiración de Ricardo una diáfana tranquilidad. Cantaban, serenamente, la melancolía y el ensueño.[16]

Amén de evocar al intérprete, el escritor dedicó algunos párrafos de intensidad poética modernista a la labor creadora del compositor, entre los que vale la pena citar el siguiente:

> Las obras del joven músico se distinguen por la elegante aristocracia, por el gusto fino y noble con que están concebidas y desarrolladas. Es, hasta en sus

---

[14] *Ibid.*, pp. 147-148.

[15] Luis G. Urbina, "La muerte de un ruiseñor", en *Hombres y libros*, México: El Libro Francés, 1923?, p. 237.

[16] *Ibid.*, p. 239.

> más pequeñas composiciones, hasta en sus juguetes pianísticos, un inspirado de alta jerarquía, de puro linaje, que encuentra fácilmente a su disposición recursos de originalidad, delicadeza y gracia, verdaderamente extraordinarios. Rodea sus pensamientos musicales de arabescos aéreos, de leves encajes armónicos, y en ellos encierra, como en esas cajas de marfil calado, los más dulces y dolientes temas.[17]

Cuenta Urbina que cinco amigos fueron a cenar a un restaurante mientras bromeaban como colegiales; después de considerarlo un poco, pidieron a Ricardo Castro que los presidiera en la blanca mesa. Comieron y bebieron mientras recordaban sus remotos veinte años. Enmedio de la "gozosa sobremesa", se dieron cuenta de que eran "cinco tristes a quienes enloquecía momentáneamente una ráfaga de felicidad efímera." De repente apareció la *Intrusa*, que solía invitarse a sus cenas. Y uno a uno fueron apostando quién se moriría primero. Tres de los tertulianos dijeron sentirse enfermos, cansados o gastados por la vida. Pero el cuarto dijo con serenidad: "Yo no espero morirme; me siento sano y fuerte". El narrador pensó que tenía razón, que viviría mucho y trabajaría mucho ese soñador. Pero

> Dos días después del banquete de estudiantes locos, la *Intrusa* volvió por aquel que no la quería y que pensaba menos en ella. Se lo llevó precipitadamente, como una ladrona de niños que entra, a favor de la noche, en la alcoba desierta, y arrebata al infante de la cuna y corre con él, a través de los caminos solitarios, seguida por la mirada estupefacta de las estrellas.[18]

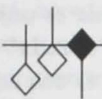
Así narró Urbina –en su ensayo "La muerte de un ruiseñor"– uno de los últimos episodios de la vida de Ricardo Castro, quien dejó este mundo a la edad de 43 años, en el mejor momento de su vida, siendo director del Conservatorio; tenía poco de haber regresado a México después de una estancia de cuatro años durante la cual conquistó a Europa con su piano y con sus obras.

No resta sino decir que, a nueve décadas de su muerte, sigue sin saberse con certeza la causa de su inoportuna desaparición. Si Castro hubiera vivido, como otros de sus contemporáneos, unos veinte años más, es seguro que habría podido madurar y hacer florecer, aún más, sus talentos creativos e interpretativos.

Lo que nadie puede negar es que Ricardo Castro nos heredó el suspiro del piano en toda su grandeza sonora. Y los músicos y escritores que han escrito sobre su deceso nos legaron una hermosa leyenda sobre un músico romántico mexicano quien, a semejanza del trovador Rudel, murió fatigado después de vencer a sus enemigos en la última batalla.

---

[17] *Ibid.*, p. 239.
[18] *Ibid.*, p. 238.



Sin testamento

*Marcela Rodríguez**

Un fantasma recorre el mundo: la oposición entre "música culta" por un lado o, como todavía se dice, "música clásica" o "música seria" y la otra, la música liviana, las músicas pegadizas, la música popular o, más bien, las músicas populares, desde el folklore y las viejas melodías a las baladas melosas de moda, el *rock*, el *rap* y la música disco. Pero, ante todo, ¿qué es un fantasma?

> Fantasma: 1. Imagen impresa fuertemente en la fantasía. 2. Visión quimérica. 3. Aparición que no quiere ni vivir del todo ni morir del todo.

Recorramos un poco estos sentidos de la palabra "fantasma" en relación con nuestra oposición entre "música seria" y "música popular".

En primer lugar, la oposición "música culta" versus "música popular" es una imagen arraigada, fuerte y común: una oposición que suelen aceptar tanto quienes aprecian a Mozart y a Schoenberg como quienes adoran la rumba y el danzón. Frente a un fragmento musical ¿acaso no cualquiera puede distinguir si se trata de una u otra clase de músicas? Sí, sin duda. No obstante ¿se trata de una separación tan clara y, sobre todo, tan rígida? ¿Estamos ante dos territorios claramente delimitados por un río tumultuoso que nadie puede franquear? Esta pregunta nos lleva al segundo sentido de "fantasma".

En segundo lugar, ¿no es también una visión quimérica pensar en una oposición total, decretar que estamos ante un tipo de relación como la del aceite y el agua: que no hay "vasos comunicantes", pues, entre ambos tipos de música? En relación con esta pregunta, vale la pena detenerse un poco en algunos de esos posibles "vasos comunicantes" entre ambas músicas.

Recordemos por lo menos –enfatizo: por lo menos– cuatro maneras en las que la otra música, la "música popular", la "música ligera", se ha hecho y se hace presente en la "música culta", en la "música seria": el modo barroco, por ejemplo, las danzas populares que recorren la obra de Bach; el modo romántico, como los valses y las polonesas en Chopin o incluso, la música popular vienesa en Brahms; el modo nacionalista, por ejemplo, los sentimientos húngaros en Bartók o

---

* Compositora mexicana.

las melodías campesinas en cierto Ginastera, lo indígena en Carlos Chávez o los diferentes ritmos mexicanos en Silvestre Revueltas; y por último, el modo posmoderno.

Dejemos por lo pronto en suspenso qué entiendo por "modo posmoderno" y preguntémonos: ¿qué está pasando en esos diferentes "modos" –clásico, romántico, nacionalista, posmoderno...– de construir "vasos comunicantes" entre la "música popular" y la "música culta"?

Yo pienso que la palabra "herencia" es, aquí –como en tantos contextos, por lo demás–, clave. Si no me equivoco, en los cuatro modos se acepta una herencia, o más precisamente, como en las viejas narraciones, se acepta la herencia de un gran tesoro.

Sin embargo, aceptar una herencia resulta a veces una tarea más difícil de lo que se supone. Con frecuencia recibimos con alegría una herencia sin darnos cuenta que mañana es casi seguro que esa misma herencia nos aplastará, que no sólo no podremos con ella sino que, más bien, ella podrá con nosotros. ¿Acaso constantemente no hablamos de "niños malcriados porque saben que van a heredar" o de "niños malcriados porque recibieron una herencia con la cual no pudieron, que los acabó haciendo débiles y pusilánimes"?

Además, y esto es fundamental: toda herencia viene precedida de algún testamento; de ciertas instrucciones acerca de cómo hay que usar la herencia en cuestión. Por ejemplo, para el testamento del "modo nacionalista" de hacer música si una es una compositora argentina "hereda" tangos y chacareras, si una es una compositora vienesa hereda valses, si una es una compositora mexicana la herencia fatalmente será música de la huasteca o mariachi o algo por el estilo.

Ante este terrible mandato, las vanguardias decidieron acabar con las herencias y sus respectivos testamentos. Decidieron lo imposible. Decidieron declarar: nos negamos terminantemente a heredar. Adiós herencias, entonces, adiós testamentos. Que es otra manera de declarar: adiós pasado. Este es el gesto decisivo de las vanguardias, más allá de cualquiera de sus diferencias. Romper las melodías, hacer que las flautas suenen como tambores, ser cada día Adán y Eva. Negarse a los testamentos y las herencias y empezar de nuevo, una y otra vez.

En este sentido, el modo clásico, el modo romántico, el modo nacionalista y el modo posmoderno son modos de hacer música esencialmente anti-vanguardistas. Pues el modo clásico, el modo romántico, el modo nacionalista y el modo posmoderno son modos de hacer música que aceptan herencias. Más todavía, que piensan el fantasma de la oposición entre "música culta" y "música popular" también en su tercer sentido: como esa aparición que no quiere ni vivir del todo ni morir del todo. Que permanece en la penumbra de un "entre" la vida y la muerte. Sin embargo, hay diferencias radicales entre los tres primeros modos de hacer música y el cuarto. ¿De qué estoy hablando?

Para el modo clásico, romántico y

nacionalista, heredar la música popular, era, ante todo un rescate exigido por cierto testamento. Así, ellos habrían dicho: la oposición entre ambas músicas existe, pero a veces, la "música popular" o, al menos, algunos fragmentos de ella, deben ser rescatados por la "música seria"; en ello consiste nuestra identidad.

El modo posmoderno ha comprendido que se trata de olvidarse un poco de todo ello: heredar, sí, pero sin aceptar testamentos.

Sin embargo, ¿esto no es casi decir que se trata de robar músicas de donde se pueda? Pues ¿qué significa autoridad de un testamento sino robar?

Para el modo posmoderno el tesoro de la música popular está ahí pero se trata de apropiarse de él sin testamentos: olvidándonos de que somos argentinos, vieneses o mexicanos. Pero ¿cómo hacerlo?

Creo que de tres maneras, básicamente:

Las otras músicas pueden entrar en la "música culta" como fragmentos: citas, ruinas...

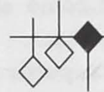
Las otras músicas pueden entrar en la "música culta" como atmósferas, como vagos recuerdos...

Las otras músicas pueden entrar en la "música culta" como precisas semillas que cada compositora o compositor tendrá que cultivar como quiera y como pueda...

Para elucidar cada una de estas propuestas habría que contar largas historias y éste no es el momento de hacerlo. O más bien: cada compositora o compositor tendrá que descubrir de qué manera quiera ella o él que entren las otras músicas en su música.

El problema es que todo ello nos conduce a enfrentar una incómoda paradoja: en contra de las vanguardias, se trata de estar dispuesto a recibir herencias, más todavía, se trata de andar a la caza de herencias, más todavía, de andar a la caza de cualquier clase de herencias. Pero, a la vez, en contra del modo clásico, romántico y nacionalista de hacer música, se trata también de no aceptar ningún testamento.

El XX Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez



Alejandro L. Madrid

La vigésima edición del Foro Internacional de Música Nueva se llevó a cabo del 22 al 31 de mayo de 1998. El evento de mas tradición en el ámbito de la música contemporánea en México presentó una serie de trece conciertos (se habían planeado originalmente catorce, pero el concierto de clausura con la Orquesta Sinfónica de Xalapa, fue cancelado una vez iniciado el festival) que cubrieron en buena medida los diversos enfoques y acercamientos al oficio composicional que en la actualidad se practican. Para redondear la semana, se ofrecieron dos mesas redondas, con la participación de importantes compositores mexicanos y extranjeros, tratando en un caso el tema de las mujeres compositoras a finales del siglo XX, y en el otro el de la música por computadora y sus posibilidades.

Enfocaré esta reseña a los conciertos y las obras que a mi consideración fueron las más interesantes del evento. La inauguración estuvo a cargo de La Camerata, bajo la dirección de Odaline de la Martínez, con obras de François-Bernard Mâche, Javier Torres, Harrison Birthwistle, Tania León, Conlon Nancarrow y Juan Trigos, siendo la segunda parte la que ofreció mas tela de donde cortar. La obra de la cubana Tania León, *Pueblo mulato*, basada en textos de Nicolás Guillén, recibió una enérgica interpretación por parte de Martínez que aún asi no pudo superar algunas de las evidentes fallas de balance instrumental. La partitura presenta algunas de las marcas tradicionales en el trabajo de esta autora, como son los elementos rítmicos referentes a la tradición afrocubana y un lenguaje atonal emanado de una cabal comprensión del pensamiento estructuralista proveniente de la escuela de Darmstadt, sin embargo el resultado final no es del todo convincente en el terreno expresivo. Después de esta obra se interpretó la Pieza núm. 2 para pequeña orquesta de Conlon Nancarrow, que suponía un seguro éxito, debido en parte a la calidad de la pieza, y en parte a la nula crítica y pasividad receptiva del público cuando se trata de un autor ya canonizado. De cualquier manera, la ejecución fue más que ejemplar, conquistando las grandes dificultades rítmicas y capturando con gran naturalidad el sabor un tanto jazzístico de

la obra de Nancarrow. Impensablemente, junto a la obra de Nancarrow, fue el *Ricercare II* de Juan Trigos la obra más exitosa de la noche, recibiendo una más que merecida ovación que nos hace volver a tener esperanza en la justicia del público al recibir una obra nueva. Como siempre en las obras de Trigos el riguroso tratamiento de su material interválico, surgido de una capacidad técnica pocas veces mostrada en nuestro medio, unifica y da coherencia a un difícil discurso musical que recibe un poderoso impulso por medio del uso de un patrón rítmico que aparece con la regularidad de una talea, y que es ejecutado por un ensamble de percusiones que incluye bongós y congas, instrumentos que dan a la orquestación un color muy especial.

El quinto programa del festival corrió a cargo del ensamble Ónix, el cual, en su corta existencia, se ha convertido ya en uno de los grupos indispensables dentro del mundo musical contemporáneo de México. En la primera parte, el guitarrista Juan Carlos Laguna ofreció una lectura de dos obras para guitarra sola. La primera, *Alegoría III* del cubano Louis Aguirre, basada en algunos de los clichés mas recurrentes en la escritura para este instrumento, no logra la unidad y coherencia necesarias para hacerla al menos una obra medianamente interesante. La segunda, *In the Woods*, del japonés Toru Takemitsu, es sin lugar a dudas una composición mejor lograda y se inscribe perfectamente dentro del estilo tardío de este autor: nuevas búsquedas tímbricas tanto en el campo armónico como en el melódico, expresión interválica basada en células y series construidas sobre acordes consonantes y referencias a la cultura tradicional japonesa. En ambos casos la interpretación de Laguna fue segura pero extremadamente tímida, lo que funcionó en detrimento de las obras, especialmente la de Takemitsu, ya que los momentos más dramáticos pasaron casi desapercibidos para el intérprete. Otra pieza japonesa, ésta compuesta por Yuzuru Sadashige, fue cancelada a causa de la indisposición del pianista del grupo, Mauricio Nader, quien fue sustituido por Óscar Tarragó en *Funeral Procession* del danés Bent Sørensen (no Bert, como anunciaba el programa). La composición resultó interesante, de una minuciosa construcción técnica aunada al peculiar efecto sonoro creado por la colocación de instrumentos en diversos lugares del escenario. La calidad interpretativa del grupo quedó de manifiesto al ofrecer una excelente versión de una de las obras maestras de la generación de la posguerra europea, *Le marteau sans Maître* de Pierre Boulez, manchada solo por algunos titubeos del percusionista invitado Armando Zerquera. Debo confesar que llegué a este concierto esperando que sucediera lo peor, debido a la extrema dificultad de la música de Boulez, sin embargo el trabajo de Ónix fue excelente, sobresaliendo la calidad individual de los percusionistas Gabriela Jiménez y Juan Cirujeda por la asombrosa sincronía; y el guitarrista Juan Carlos Laguna, por su precisión rítmica y la presencia de su sonido, lo que ayudó

a mantener la cohesión y el balance instrumental a lo largo de esta interpretación. Nuestra felicitación a Alejandro Escuer, director artístico de este ensamble, por el gran profesionalismo del grupo así como por el valor de programar obras de este calibre.

El programa VI corrió a cargo de la chelista cubano-americana Dorien de León y el Trío Neos. En la primera parte, De León interpretó composiciones para chelo solo, chelo y flauta y chelo y cinta, siendo la primera *Koaiá* para chelo solo, de la mexicana Ana Lara, una pieza basada en la búsqueda tímbrica sobre ciertas notas, y las cuerdas al aire del instrumento. El interés inicial de la obra se pierde en parte debido a lo mínimo del material utilizado y a la duración del discurso musical, cayéndose en una monotonía que la compositora no pudo resolver en beneficio de su música. Creo que no es ésta una de las obras mas afortunadas de una compositora que cuenta ya con un catálogo muy amplio e interesante. *Flashback*, para flauta y chelo, de la italiana Ada Gentile, padece de algunos de los mismos problemas que la composición de Lara, al alargarse en exceso, tomando en cuenta las posibilidades expresivas de su material original y lo que la compositora ha querido expresar. *Song of Songs* para chelo y cinta, de la japonesa Karen Tanaka, es una pequeña pieza de carácter melódico con inflexiones modales bastante claras que nos hace cuestionarnos el uso de una cinta magnetofónica que no ofrece nada que no pudiera ser resuelto por medios puramente acústicos pues el rol de la cinta es un mero acompañamiento al solista, convirtiéndola en un una especie de obra *minus one*, que pareciera haberse escrito para que el instrumentista se acompañe cuando no encuentre un ensamble competente. De la primera parte, la composición mas lograda fue *Petals* de la finlandesa Kaija Saariaho. Concisa y coherente, esta obra deja entrever una buena técnica y oficio, explorando las posibilidades del chelo de manera sobria, sin caer nunca en el efectismo vacío. Para la segunda parte, el Trío Neos tomó la estafeta, con obras de Kathryn Alexander, Alexina Louie y Adina Izarra, y, junto al violista Mikhail Tolpygo, de Sofía Gubaidulina. *Far away... near by*, de Alexander, es una obra neorromántica, de fácil acceso, con influencia de algunos géneros populares norteamericanos, que gozó de una buena acogida por el público. De Louie se tocaron dos movimientos de una suite, también de carácter un tanto tradicional, cuya interpretación nos dejó deseando escuchar el resto de esta composición para poder juzgar mejor el trabajo creativo de esta compositora canadiense. Las piezas más interesantes de la noche fueron *Retratos de Macondo*, donde Adina Izarra recrea, musicalmente, algunos de los personajes de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; y *Quasi Hoquetus* de Gubaidulina. Ambas obras demuestran, además de solidez técnica y un discurso de gran expresividad, una unidad estilística que da congruencia a las composiciones. Mención aparte merece el Trío Neos, quienes, como de

costumbre, realizaron un trabajo excepcional, reafirmándose como uno de los grupos de cámara más importantes del país. De la misma manera, los solistas invitados (Asako Arai, De León y Tolpygo) obtuvieron el máximo de cada una de las obras que interpretaron.

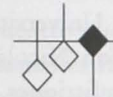
El noveno programa fue presentado por el ensamble guanajuatense Alacrán del Cántaro, dirigido por Roberto Morales, y ofreció una interesante muestra de algunas de las actuales tendencias en la música electrónica y por computadora. En primer lugar se tocó una obra para cinta de Gérard Pape, *Le fleuve du desir II*. La pieza cae, a momentos, en algunos de los más frecuentes lugares comunes de la música electrónica, especialmente en el uso de la forma que se basa en una sucesión de bloques inconexos en cuanto al material utilizado, propiciando una gran discontinuidad al discurso musical. *Jeux imaginaires* del sueco Ake Parmerud, también para cinta, es en cambio una obra mucho mas coherente, con elementos que brindan unidad repartidos a lo largo de la pieza. El uso incisivo de una estructura polirrítmica sobre masas sonoras que se mueven microtonalmente, le da una direccionalidad bien definida. La composición del norteamericano Jonathan Berger, *The Way It Is*, es una de las dos que utilizaron un *software* interactivo entre ejecutantes y computadora. Este sistema está basado en una serie de sensores conectados al cuerpo de un bailarín que mandan señales a la computadora de acuerdo a sus movimientos, la información opera directamente sobre el resultado musical de la computadora, a la cual el ensamble debe reaccionar. En el caso de esta obra podríamos hablar de una especie de *cyber-performance*, en el que la ejecución misma es la obra, ya que el carácter atemporal de este tipo de música asi lo significa. El material puramente musical es muy claro, tratándose de una sexta descendente y una tercera ascendente, lo que conforma la base constructiva para la parte del ensamble. Sin duda es ésta una obra llevada a feliz término, a diferencia de *Tam Tam* (*The Spirit of Digital Djembé*), de Michel Waisvisz, debido a que los solistas y la parte por computadora se mueven en mundos diametralmente opuestos, siendo la parte escrita para el ensamble, de un neoclasicismo casi anacrónico que nada tiene de relación con las sonoridades electrónicas. Esto contribuye a la poca unidad de la composición, aunque, si retomamos la premisa de que "la ejecución es la obra", no sabríamos si culpar de esto a Alacrán del Cántaro o a Waisvisz. *Babel*, para cinta sola, fue la única pieza mexicana del concierto, compuesta por uno de los pioneros de la música electrónica en México, Antonio Russek. Es éste uno de los trabajos más maduros que he escuchado de este autor, evitando caer en algunos de los clichés en los que su música frecuentemente ha caído. Aun cuando presenta una estructura claramente basada en yuxtaposición de bloques, logra conectarlos por medio de una leve superposición de material al inicio y final de cada

bloque, y por una cierta relación entre los materiales sonoros usados en cada sección.

Uno de los programas más redondos en cuanto a la calidad de las obras fue el undécimo, en el que Roberto Hidalgo y Marc Peloquin interpretaron *Zeitgeist* para dos pianos de George Crumb, de manera magistral, capturando la esencia poética natural a la música del compositor norteamericano. Ojalá que sea éste el primero de muchos recitales en los que podamos disfrutar de este dúo mexicano-estadounidense radicado en Nueva York que lleva a cabo una importante labor de difusión de la música latinoamericana en esa ciudad. *Transiciones de fase* de Manuel Rocha es una obra excelentemente estructurada y planeada, en la que la cinta y el ensamble en vivo logran compenetrarse a la perfección para crear una obra ejemplar para este tipo de combinación electroacústica: ni la cinta es sólo un acompañamiento del ensamble, ni éste una fuente de colores tímbricos inconexos. Las dos obras que cerraron el programa, *Mettendo il grande oceano in spavento* del español José Manuel López, y *Khal Perr* del griego Iannis Xenakis, fueron una acertada elección para cerrar un extraordinario concierto por sus obras y sus interpretaciones.

El XX Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez nos ha dado una vez mas la oportunidad de escuchar obras a las que, de otra manera, difícilmente tendríamos acceso en México debido a la poca visión de la mayoría de nuestros programadores, que se limitan al ya trillado repertorio de siempre, con el pretexto de que "siempre hay alguien que escucha por primera vez la quinta de Beethoven". Esperamos que el éxito de audiencia de la mayoría de los conciertos del Foro haga reflexionar a más de uno, y no tengamos que esperar un año para escuchar algo refrescante en las salas de concierto del país.

I Encuentro Nacional de Arpa en México. Una reseña de mezcla musical, desafío cultural, enseñanza y creación arpística



*Sergio Tamayo**

Que se haya realizado el Primer Encuentro Nacional de Arpa en México ha resultado sorprendente, pues antes que éste se habían realizado dos Encuentros Latinoamericanos de Arpa y cuatro de tipo estudiantil en este país. ¿Cómo ha sido posible que primero se ofrecieran dos eventos internacionales y sólo después uno nacional? Una respuesta: la generación mexicana de arpistas que los han organizado se caracteriza por su creatividad, originalidad e irreverencia hacia lo solemnemente establecido, y dio en el blanco en este Encuentro, como dice José Antonio Alcaraz, "con creciente lucidez y radicalismo".

Aquí importa hacer varias precisiones iniciales: durante la presentación de la investigación de la *Historia del Arpa, Arpistas, Constructores y Compositores de Arpa en México*, en el marco del Encuentro Nacional, se explicaba que el comienzo de esta dinámica tuvo su origen, primero, en un crecimiento de la práctica arpística sin precedentes en México. Un segundo aspecto fue el origen de los Encuentros Latinoamericanos realizados en 1993 y 1995 en el puerto de Veracruz, debido a la experiencia y decisión de la arpista mexicana Lidia Tamayo por buscar nuevas alternativas de ejecución y musicalidad, que consttuyeron de golpe una propuesta integral del arpa con mayor pertenencia cultural. Es decir: ¿Qué es lo que los y las arpistas mexicanos queremos hacer? ¿Qué es lo que queremos ser? ¿Competir en virtuosismo? ¿Buscar creatividad aún padeciendo debilidades técnicas? Las posibles respuestas se han orientado a encontrar formas técnicas que desarrollen mejores habilidades arpísticas y se combinen estrechamente con propuestas musicales viables artísticamente, que sean originales, constructoras de identidades y partícipes de los grandes movimientos culturales en México y América Latina. Esto último ha sido el verdadero reto: incidir primero en la unidad arpística para edificar una identidad latinoamericana desde el arpa, que se alce contra la globalización y el neoliberalismo que, dedicados a desvalorizar y a homogeneizar culturalmente, imponen modelos únicos a través de los medios de comunicación y en función del interés del mercado; pero evitando, asimismo,



* Coordinador del proyecto Historia del Arpa en México.

el peligro de caer en el extremo opuesto, donde las identidades restringidas, reaccionarias y defensivas caen envueltas en regionalismos y localismos hasta mostrarse como fundamentalismos estrechos. Tarea difícil, si se ubica sólo en la retórica. Pero cuando uno presencia las actividades y cotidianidades de este Encuentro Nacional y las añade a las anteriores a nivel latinoamericano, no queda más que asegurar que el camino que se está dando tiende fuertes vínculos entre los arpistas mexicanos y latinoamericanos, con los intérpretes de arpa de pedales a la cabeza de la convocatoria buscando, en forma abierta, integrarse, mezclarse y complementarse con los de arpa tradicional. Por supuesto, como en todo proceso, esto ocurre en medio de profundas tensiones, distintos enfoques y prácticas simbólicas, interacciones que buscan unificar en vez de reducir y separar: "El encuentro de ambas prácticas musicales -advierte el musicólogo y antropólogo Gonzalo Camacho- se realiza al compartir diversos valores y códigos estéticos, públicos, técnicas, escenarios y geografías. Las diferencias culturales se van enriqueciendo en la comprensión y en el respeto de la otredad".

De eso se han tratado los encuentros, y como el Tercer Encuentro Latinoamericano se realizará en Venezuela el próximo año, Lidia Tamayo y Mabel Rodríguez se abocaron a organizar uno nacional preparatorio que reconstituyera el quehacer arpístico en México. Se realizó en el occidente del país. El Estado de Michoacán, el Conservatorio de las Rosas, el Museo del Estado, el Instituto de Cultura y el Centro Cultural Universitario de la Universidad de San Nicolás, se convirtieron en los anfitriones.

Fue interesante vivir la experiencia del Encuentro del 24 al 27 de julio, grande en entusiasmo y participación. Qué decir de los 11 conciertos de arpa efectuados durante las mañanas y tardes, así como del suceso escénico interdisciplinario "El Limoncito" efectuado en la Plaza de las Rosas, que tuvieron una asistencia promedio de 100 personas; o las nueve conferencias magistrales; y los tres talleres infantiles que contaron con una amplia participación de niños y niñas de Morelia; o los conciertos de la noche en donde se concentraban más de 250 personas, sin contar la emocionante y efusiva participación del público en el concierto de clausura con el teatro de la Universidad abarrotado. Un primer balance cuantitativo arroja 176 inscritos, 49 músicos y 16 conferencistas, se interpretaron obras de 36 compositores de Argentina, Colombia, Cuba, Venezuela y México, de este último un total de 27 obras para arpa. Hubo cuatro estrenos mundiales, interpretados por Lidia Tamayo y Maryen González. Se ejecutaron cuatro estrenos en México, uno de los cuales fue la *Marcha Mexicana* de Charles Bochsa —redescubierta por el musicólogo Karl Bellinghausen a raíz de la *Investigación de la Historia del Arpa* que el grupo de investigadores interdisciplinarios está llevando a cabo— interpretada por la arpista Martha González.

*

Si el encuentro pudo tocar el corazón de los asistentes fue, sin duda, por la participación de los estudiantes de arpa de pedales. Fue muy satisfactorio el que se haya constituido un grupo amplio de jóvenes que representa la continuación de las sólidas raíces de otras generaciones de arpistas. Participaron 26 estudiantes provenientes de diferentes escuelas: la de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México aportó el mayor contingente sumando 16. Se presentaron también del Conservatorio de las Rosas de Morelia, de la Escuela Vida y Movimiento Ollin Yolitztli, del Conservatorio Nacional de Música y de clases particulares.

Entre lo más destacado estuvo el concierto de estudiantes avanzados que inauguró el I Encuentro con una excelente calidad musical. Prueba esto el salto que se ha dado en la enseñanza del arpa en los últimos dos años y el enorme beneficio que produce la interacción entre ellos y el contacto con otros maestros. Recientemente, algunos han salido fuera del país buscando perfeccionarse en Estados Unidos y Canadá, han tomado cursos y seminarios con arpistas especializados en *jazz* y en técnicas europeas y han participado en los recientes congresos mundiales de arpa. No debe extrañar, entonces, que la fuerza de este grupo se base en la conjunción de refinamiento técnico y embellecimiento de su propuesta musical, porque fue evidente que dichos estudiantes buscaron integrar nuevas propuestas vinculándose con otros campos del arte, de las humanidades y otros medios.

Pero no todo queda en la satisfacción de escuchar buena música. Lo que salta a la vista es la fuerte solidaridad y fraternidad que existe entre ellos. Edmundo Camacho cuenta la experiencia de haber formado la Sociedad de Estudiantes de Arpa tres meses antes, de organizar una serie de presentaciones durante los meses de mayo, junio y julio "en que nos dedicamos a recorrer con nuestras arpas los jardines, plazas y escuelas de la ciudad de México, puliendo las piezas que tocaríamos" y conseguir apoyos económicos de los transeúntes y paseantes de Coyoacán y Mixcoac para poder ir al Encuentro por ferrocarril. Esto también pasó con arpistas de otros países. María, de Venezuela, nos cuenta que ella había tenido que preparar y vender miles de jaleas de mango para reunir el dinero suficiente y hacer posible que Jhoan y ella pudieran venir y presentarse con su maestro Pedro Sanabria.

Llegando a Morelia, los estudiantes fueron un excelente apoyo a la organización central: coordinaron las conferencias, se encargaron de los horarios de los ensayos para estudiantes y profesionales, transportaron las arpas infinidad de veces al día entre una sede y otra, cambiaron cuerdas, estuvieron atentos en la tramoya de los teatros moviendo arpas y sufriendo los desajustes de los equipos de sonido. Resulta sintomático entonces que la convivencia se estrechara más, que resaltara "el interés por ayu-

darnos entre sí, darnos ánimos, relajarnos y sentirnos seguros" y esto "se observó durante todo el encuentro -dice Edmundo- ya fuera en los ensayos o en las estancias que servían de antesala a los arpistas". En el museo del Estado, por ejemplo, se instalaron dos cuartos de estudio con dos arpas y muchas arpistas. La atmósfera siempre fue de gran efervescencia, de una inquietante y comprensible preocupación de aquellos que les tocaba el turno en los conciertos, y que coronaba la fiesta, una verdadera gran fiesta de jóvenes estudiantes y de aquellos niños y niñas que tocaron en la arpita blanca de plástico diseñada para ellos. Los conciertos de estudiantes intermedios e iniciales, así como de avanzados, mostraron el proceso de enseñanza-aprendizaje: por un lado presentó a los futuros talentos y cómo vienen perfilándose, por otro, dejó observar la preocupación de las maestras y la dedicación que todas tuvieron con cada uno de sus alumnos; el estudiante expone y exhibe a sus maestros su técnica, su experiencia y su solidez pedagógica. Un balance importante es que participaron estudiantes de diez maestros, y todos ellos mostraron un importante progreso en sonido, posición y musicalidad.

*

La participación del arpa tradicional se vio representada por varios arpistas: los jarochos encabezados por Alberto de la Rosa, los del arpa grande de Michoacán con Juan Pérez Morfín y el grupo de Apatzingán, los del arpa paraguaya con Celso Duarte y su familia, el arpista venezolano Pedro Sanabria con su dúo de niños cantores y bailadores de joropo; asimismo, estuvieron Delfino Guerrero y los Tigres de la Costa, Carlos Barradas y su grupo de Tierra Blanca y Francisco Domínguez.

Alberto de la Rosa se consolidó como la vanguardia del arpa popular mexicana, pero lo esencial no estuvo en el *Paso Doble* o *Granada* de Agustín Lara, menos aún en algunos boleros transcritos para arpa jarocha que se tocaron durante los conciertos, sino en el arreglo completo que De la Rosa interpretó del *Huapango* de José Pablo Moncayo, con "una fuga de son jarocho" como él mismo describió. Hace muchos años que Moncayo se apropió del arpa jarocha y la puso en las salas de concierto, pero lo paradójico fue que los solos arpísticos del *Huapango* nunca pudieron ser interpretados en el ámbito de los fandangos y del son jarocho o por los propios arperos populares. Ahora, con Alberto de la Rosa y la enorme posibilidad que abre la existencia de nuevas arpas con mecanismos cromáticos, no sólo el Huapango regresa a su espacio tradicional, sino que genera nuevas opciones de creación musical. Esta fue una significativa y aplaudida propuesta musical del arpa popular que poco había logrado antes en este terreno.

Del conocido Celso Duarte, fue altamente gratificante ver el trabajo profesional que está realizando junto

con su familia formando el conjunto de cinco arpas: "Celso no habla, pero no necesita hacerlo mientras su arpa hable por él", advierte María Elena. Entonces se deslizan diez manos sobre la textura de las arpas y el público de pie aplaude en emocionante júbilo. Al final del Encuentro, en el concierto de clausura, Celso interpretaría solo, únicamente acompañado por una guitarra, su hermosa arpa paraguaya, ahora también cromática por el nuevo mecanismo de tensores que suben y bajan medios tonos en las cuerdas. Por su parte, Pedro, el venezolano, se sienta displicente, cómodo sobre su silla roja en el escenario, cruza la pierna y empieza a tocar; mueve el pie como siguiendo el ritmo y ve a Jhoan de vez en vez, el niño cantor y maraquero, quien canta con fuerza y alegría los ritmos del joropo central venezolano. Es arpa y maraca, porque en las fiestas, los joropos, no se necesita nada más.

Junto a estos conciertos se dieron excelentes conferencias sobre las arpas náhuatl y planeca, entre las que destacan las ofrecidas por Gonzalo Camacho de la UNAM, Guillermo Contreras del CENIDIM y José Luis Sagredo y Julio Herrera del INI (Instituto Nacional Indigenista). Gonzalo Camacho dijo que la música es una forma de construcción comunicativa, una de las mejores bases para entender cómo el arpa, tanto de pedales como tradicional, está buscando entretejerse y consolidar una propuesta con un lenguaje simbólico propio. Por su parte, Guillermo Contreras mostró la relación entre el medio ambiente, el paisaje y la vegetación por un lado, y la cultura y el desarrollo tecnológico por el otro, para explicar la tipología del arpa y las características musicales del *minuette*, la danza, el son y el jarabe con respecto al arpa grande de la región planeca de Michoacán, música que él mismo interpretaría para coronar exitosamente su intervención. Las conferencias sobre el arpa tradicional estuvieron muy concurridas, principalmente por arpistas académicas; es relevante su interés por asirse de conocimientos vinculados a lo tradicional y encontrar en ellos elementos de confluencia con la práctica del arpa de pedales. En cambio, ningún arpista tradicional asistió a las conferencias (excepción hecha del venezolano Pedro Sanabria), ni a aquellas con temas populares ni, menos aún, a las que trataron problemas del arpa de pedales. Importante diferencia, porque para unificar y relacionar estilos y ópticas musicales no sólo se necesita de la tenacidad con la que lo hacen los que tocan arpas de pedales, sino también del interés de los ejecutantes de arpas tradicionales.

Fue muy significativo corroborar que la tecnología es un elemento impulsor de nuevas expresiones culturales. La construcción de las arpas, el diseño de nuevas herramientas, el uso de nuevos y más finos materiales, la invención de mecanismos cromáticos, anteriormente usados únicamente en arpas célticas como la impulsada por Cynthia Valenzuela, ahora incorporados a las arpas jarocha y paraguaya, fueron en este

Encuentro algunos de los aspectos más importantes. Alberto de la Rosa hizo una llamada de atención para que los compositores hagan el esfuerzo de conocer y entender las posibilidades sonoras y técnicas del arpa tradicional porque con el nuevo mecanismo tonal, se abren mayores medios para iniciar un nuevo y variado repertorio.

También ha sido notorio para muchos que los artistas populares atraen, animan, seducen el espíritu bullicioso de todos los públicos, los introducen en el arrebato de los ánimos exaltados y la vehemencia colectiva. ¿Qué es lo que despierta eso en los populares y no así en los arpistas académicos? Unos podrían decir que es el alma y ritmo popular que impregna la esencia de los pueblos. Tendrán razón en parte, ya que de ser así, ¿por qué al presentarse el dúo de los venezolanos Annette León y Víctor Rojas, ejcutantes de arpa de pedal, los asistentes al concierto se entusiasmaron de la misma manera? Tendrá que ver la calidad, pero también hay otra explicación: las arpistas de pedales debieran desarrollar una "gimnasia social". Los populares no se intimidan, o no parece que lo hagan, se regocijan con el aplauso, ríen, platican anécdotas, explican sus canciones. A las arpistas académicas les falta perder la solemnidad y ganar mayor contacto con el público.

*

Tanto en el Encuentro Nacional de Arpa como en los Latinoamericanos se ha insistido en buscar puntos de conexión e integración entre el arpa de pedales y el arpa tradicional. No se trata de fusionarse hasta perder identidad, sino de encontrar nuevas formas y posibilidades musicales y culturales de relación. El "descartar voluntario de barreras -como dice José Antonio Alcaraz- la mayor parte artificiosas, que pretenden dividir la música de concierto y aquella habitualmente denominada popular". El Encuentro llamaba a poner cara a cara al arpa planeca y a la jarocha, la yaqui y la chamula; a deslizar con nuevos bríos los pedales dorados de las arpas de concierto; a hacer de ellas, la popular y la de pedales, una unidad compleja, amalgamada, mezcla de culturas y de historia. En este sentido, el Encuentro Nacional avanzó mucho más que los anteriores, porque fue capaz de integrar en un mismo programa manifestaciones populares y académicas. Ningún recital fue exclusivo para un tipo de arpa. En términos generales, esto fue un gran acierto de las organizadoras, iniciativa que fue felicitada por algunos funcionarios y artistas locales, porque tal visión permitió, por ejemplo, que las arpas salieran de las salas de concierto y se presentaran en las plazas y jardines de Morelia, como el espectáculo escénico-musical "El Limoncito" dirigida por la coreógrafa Irene Martínez, con arreglo musical del arpista Javier Zavala.

No todas las combinaciones resultan adecuadas. Pero las experiencias fallidas no se deben a la idea de ponerlas juntas en un solo concierto, sino al equilibrio y balance del programa, a

la calidad de las composiciones y al nivel de las interpretaciones. De lo más ejemplificador fueron dos conciertos: el del viernes 25 de julio en el Teatro Ocampo con el Grupo *Alma grande* de Apatzingán y el solista Ángel Padilla Crespo acompañado por la Orquesta Sinfónica de Michoacán, y el Concierto de Clausura del domingo 27. Lo primero que hay que decir es que el teatro estaba abarrotado. Se impregnó de inmediato del entusiasmo del público, primero por la participación de los soneros y después por la excelencia de Ángel Padilla, secundado por la no tan bien afinada orquesta sinfónica de la ciudad. Debido a que este programa estaba incluido dentro de la penúltima jornada musical del Festival Internacional de Música de Morelia, desató ríspidos comentarios publicados en diarios locales que mostraron una actitud despectiva, prepotente y arrogante hacia las manifestaciones musicales de México. Criticaron, sobre todo, que la música popular "presentada por valonas, soneros, huaraches, sombrerazos y camisolas bordadas" no podía estar en el mismo sitio que las expresiones de la "música culta", más aún si se trata de un lugar de prestigio como el Teatro Ocampo, recinto de aristocracia, fracs y mocasines. Mucho indignaron estos comentarios a los participantes del Encuentro, ya que lo único que provocan tales posturas es el freno al desarrollo cultural de la entidad. Hubo otros que presenciaron los conciertos con sorpresa, pero con buena aceptación: "El retorno de la venganza del bomberazo, el Encuentro de Arpa al rescate del Festival Internacional de Música" decían algunos encabezados periodísticos.

El otro caso muestra con nitidez lo acertado de la propuesta híbrida en las programaciones de este tipo. Fue en el concierto de clausura donde participaron Javier Zavala con un popurrí de Agustín Lara en estilo jazzístico; Maryen González interpretando un estreno mundial del compositor Ricardo Martín; y los venezolanos Annette León y Víctor Rojas interpretando música venezolana y transcripciones con arreglos sofisticados, arpísticos y originales. En la segunda parte estuvieron Alberto de la Rosa y Celso Duarte con sus arpas jarocha y paraguaya respectivamente. Interesante, porque fue un concierto con gran equilibrio musical, en calidad y diversidad arpística, donde pudo conseguirse la amalgama cultural tantas veces deseada.

*

El Encuentro advierte que el futuro del arpa en México y en América Latina está asegurado por su versatilidad. Las experiencias cotidianas fuera de las salas de concierto y de los salones de conferencia fueron inmejorables. La interacción entre los participantes se fue dando con mayor fuerza conforme pasaban los días y se concluían las actividades. La gran vitalidad de las organizadoras pudo ofrecer un Encuentro digno a pesar de los raquíticos recursos con que contaron, y, así, el arpa pudo escucharse durante

cinco días continuos, como música de fondo, como música central, como música fundamental: "Miles de ideas deambularon entre los pasillos -estima Camacho-. Surgieron nuevas inquietudes, se concretaron planes, se construyeron lozanas utopías. Pero sobre todo, creció el entusiasmo para continuar trabajando en el presente proyecto, ahora con vistas hacia el Tercer Encuentro Latinoamericano de Arpa..." Además, como señala María Eugenia Jurado: "el Encuentro nos dejó una grata enseñanza en términos sociales, esto es, las barreras generacionales se rompieron por medio del arte. Vimos con agrado como en un mismo espacio interactuaron niños, jóvenes y adultos. Intérpretes y público conformaron un mosaico generacional".

La participación fue magna en cantidad y calidad. Muchas instituciones y personas apoyaron el Encuentro. Destaca la exposición conformada por obras de artistas plásticos que fueron donadas a la sociedad arpística Con-Cuerda A.C., entre ellos: Andrés Fonseca, Gabriel Macotela, Susana Enríquez, Ivonne Domenge, Nicéforo Urbieta, Doña Lolita, Vicente Guzmán y Oweena Fogarty.

Las conferencias dieron un soporte teórico y orientador a las propuestas musicales. El caso de la investigación sobre *La historia del arpa, arpistas, constructores y compositores de arpa en México* que se lleva a cabo por un grupo amplio e interdisciplinario conformado por musicólogos, etnomusicólogos, compositores, críticos, antropólogos, sociólogos y arpistas fue aleccionador, puesto que presentó un significativo avance en trabajos de recopilación y clasificación de información gráfica, organológica, bibliográfica, hemerográfica, de archivos institucionales y privados, biográfica, videográfica y de catálogo de obras mexicanas para arpa. La investigación refleja el espíritu de los encuentros de confrontar la práctica arpística en sus versiones tradicional y académica, y se ha perfilado a describir los géneros del arpa en México durante la Colonia, del arpa tradicional y del arpa de pedales desde el siglo XIX hasta la fecha. Los temas que resultaron enriquecedores fueron la profundización en el conocimiento del medio ambiente y su relación con el desarrollo tecnológico, las perspectivas de género en la comprensión de prácticas arpísticas, las problemáticas relacionadas con la homogeneidad y la heterogeneidad cultural, lo local y lo global, lo tradicional y lo moderno en términos de la construcción de propuestas musicales desde el arpa. Si la tesis central de los Encuentros es la de construir una identidad musical continental en torno al arpa, es indispensable para ello generar una memoria, a partir de un trabajo serio que estudie la historia de este instrumento.

Aquellas conferencias sobre el mantenimiento y construcción de arpas de pedales resultaron inéditas en México, puesto que el trabajo de laudería en este renglón está en sus inicios. Sin embargo, la comunicación entre lauderos de instrumentos clásicos y populares fue muy gratificante ya que puede derivar en relaciones de

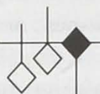
mayor envergadura que impacten en el proceso de construcción de arpas en el país. Resulta relevante que de las conferencias se haya podido establecer la necesidad de iniciar la construcción de arpas de pedal pequeñas que puedan ser usadas para la instrucción y enseñanza a niños a través de instituciones educativas. Esto mismo se evidenció con los avances tecnológicos en el arpa popular: se está viviendo un momento de transición que permitirá pasar de una actividad meramente artesanal en la construcción de arpas a procesos más tecnificados, que van de ciertas implementaciones caseras para entorchar cuerdas, al uso de herramientas más sofisticadas de ebanistería, etc., hasta llegar a construir arpas con mecanismos adicionales para accionar bemoles y sostenidos.

Los cambios en la tecnología promoverán, sin duda, cambios en el repertorio musical, sobre todo en el caso del arpa popular. Sin embargo, aún existen importantes barreras que superar. Con excepción de Alberto de la Rosa y Celso Duarte, no se notó aún una propuesta musical "agresiva y radical", pero sí una apertura en posibilidades sonoras y de estilos, por ejemplo de inserciones jazzísticas en las ejecuciones con arpa jarocha, aunque todavía fuesen copias de estilos y no creaciones ni propuestas originales.

Un aspecto positivo fue el mayor acercamiento entre las y los arpistas, mucho mayor que en eventos anteriores, que hará posible la utopía de avanzar en la construcción de un movimiento arpístico con envergadura nacional e internacional. Así, a partir de este acontecimiento, se ponen las bases para prepararse y avanzar hacia el Tercer Encuentro Latinoamericano. . . allá en las Venezuelas . . . allá en 1998.

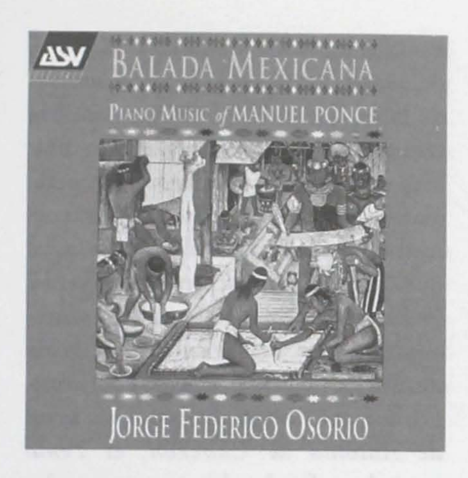
N.B. Aunque aparece mi nombre como autor de esta reseña, es de justicia decir que fue más bien una elaboración colectiva en la cual participaron las siguientes personas: Lidia Tamayo, Mabel Rodríguez, Gonzalo Camacho, Marcela Méndez, María Eugenia Jurado, Edmundo Camacho, Beatriz Márquez y Loxá Tamayo.

Siete puertas para entrar a Ponce



Eduardo Contreras Soto

Es alentador saber que existen muchas más cosas grabadas de Manuel María Ponce que *Estrellita*, la *Gavota* o el *Intermezzo no. 1*. El asunto ahora es asegurarse de que el oyente interesado en Ponce tenga acceso a tantas de estas grabaciones de su catálogo, para que pueda obtener un retrato más completo de la personalidad musical del autor de *Ferial*. Cuanta más diversidad de material ponciano pueda escuchar, más acabado podrá obtener ese retrato, y seguramente modificará muchos prejuicios y supuestas verdades que impiden adquirir conciencia cabal de la auténtica estatura del compositor. En nuestro país, en este año de 1998, existen en el mercado fonográfico varias opciones de acercamiento a la música de Ponce; aquí he elegido siete títulos, con los cuales el interesado puede explorar los muchos estilos, dotaciones y desarrollos de nuestro compositor en aras de obtener el deseado retrato de su personalidad musical. Se trata de buenos y hasta excelentes intérpretes poncianos, de una selección panorámica de obras representativas y de discos que, hasta el momento de escribir estas reseñas, están disponibles en el mercado de la ciudad de México –y en el internacional, en cuatro de los siete títulos. Esta selección no pretende indicar que contiene las mejores o únicas versiones de las obras de Ponce representadas: en varios casos pueden adquirirse hoy mismo versiones que superan a algunas de las aquí citadas; además, desde luego, la selección no es exhaustiva, y al oyente interesado todavía le faltaría una buena parte de repertorio ponciano por conocer. No obstante, tampoco hay que caer en extremos: las versiones elegidas aquí son muy buenas en general, y permiten obtener ese retrato de conjunto con el que puede empezar nuestro aprecio por Ponce. Vayamos por zonas del repertorio, y pasemos a reseñar de manera breve estas siete puertas –de tantas que hay– para entrar a Ponce.



Para entrar al piano

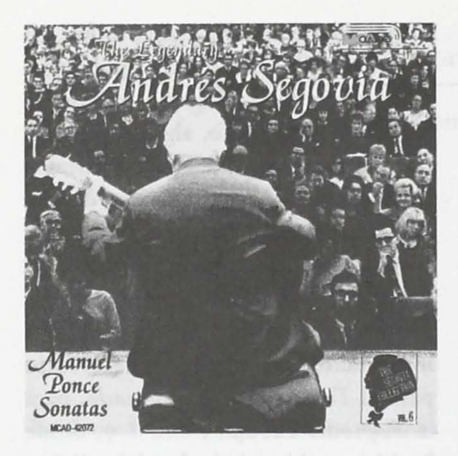
Balada Mexicana; Piano Music of Manuel Ponce/ Jorge Federico Osorio, piano. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 874, 1994. Reedición mexicana: México: Spartacus, 21019, 1995. (Clásicos Mexicanos).

El trabajo de Jorge Federico Osorio manifiesta una dedicación rigurosa, respetuosa, con la zona del repertorio ponciano que siempre ha estado más expuesta al almíbar, a la chabacanería y a lo superficial de la falsa nostalgia: la obra pianística. Este disco contiene una selección de títulos representativa del periodo romántico de Ponce, así que no presenta obras de lenguaje más evolucionado o complejo, como las llamadas *Cuatro piezas bitonales*, los *Preludios encadenados* o las *Cuatro danzas mexicanas*; sin embargo, ya el propio repertorio romántico ilustra los alcances de dominio consumado del instrumento natural para Ponce, como puede apreciarse en la interpretación que en este disco hace Osorio del *Preludio y fuga sobre un tema de Haendel*. Esta grabación incluye también siete de las veinte mazurcas para piano, algunas de ellas poco frecuentadas, además de títulos más comunes y característicos dentro de la fonografía ponciana, como la *Gavota*, el *Intermezzo núm. 1* o el *Scherzino mexicano*. En el aspecto propositivo de esta grabación, son importantes las versiones de Osorio para el *Tema mexicano variado*, para la *Rapsodia cubana núm. 1* y, desde luego, para una favorita del público en general: la *Balada mexicana*. La calidad de la grabación es satisfactoria, aunque no excepcional.

Para entrar a la guitarra

Manuel Ponce Sonatas/ Andrés Segovia, guitarra. Estados Unidos: MCA, MCAD-42072, 1989. (The Segovia Collection, 6).

Ni hablar: el repertorio guitarrístico es el abrumadoramente favorecido en el mundo ponciano, lo cual revela la enorme herencia de Andrés Segovia en el repertorio y en las preferencias de los instrumentistas. La actual casa MCA Records ha venido reeditando todo el material que el gran granadino registrara para la antigua casa Decca –distinta del actual sello británico–, entre 1952 y 1970, aproximadamente. De esta nueva colección de discos segovianos, el dedicado por completo a Ponce ilustra mucho de lo mejor de Segovia, así como algunas de sus peores acciones con su amigo de toda la vida. El disco contiene tres sonatas



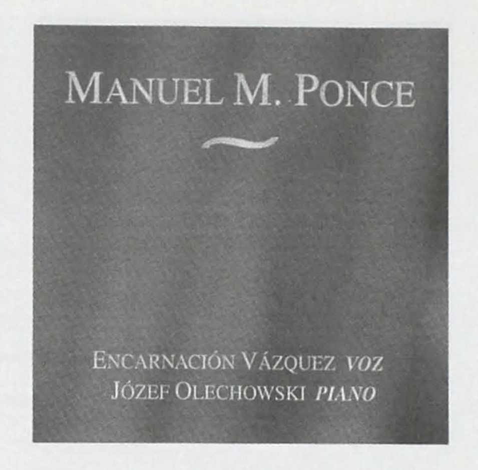
que demuestran la diversidad ponciana en el manejo de los estilos: la *Romántica*, la *Clásica* y la *Mexicana*, todas con las ya legendarias interpretaciones. Se complementa con esos abusos que Segovia era capaz de hacer a menudo con el material ponciano: una sola de las *Tres canciones populares mexicanas*, *Por ti mi corazón*, y el primer movimiento de la *Sonatina meridional*, presentado como pieza independiente y con el nombre de *Canción y paisage* [*sic*]. Dejando de lado estas peculiaridades, el disco no deja de constituir un título fundamental en el acercamiento al repertorio más conocido de Ponce, a través de su principal promotor y difusor. La grabación tiene un sonido bastante bueno, considerando la antigüedad relativa de las matrices originales: 1962, 1964 y 1967.

Music for the guitar/ Jukka Savijoki, guitarra; Diego Blanco, guitarra. Suecia: BIS, BIS-CD-255, 1993.

En esta reedición en disco compacto, de materiales grabados para acetato de larga duración en 1975 y 1983, la casa sueca BIS presenta un retrato muy bien escogido de varias facetas poncianas para la guitarra. Primeramente, ofrece las tres obras poncianas que para este instrumento fueron escritas en forma de tema con variaciones, con lo cual se cubre uno de los modos de trabajo preferidos del compositor: las *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón*, el *Tema variado y final* y las monumentales *Diferencias sobre la Folía de España y fuga*, una de las obras fundamentales del repertorio. Además, el disco incluye la célebre *Suite en la*, por tanto tiempo atribuida a Sylvius Leopold Weiss, la cual informa al oyente de los juegos estilísticos de que Ponce era capaz. La *Sonatina Meridional* completa el repertorio fuerte contenido en este disco, que incluye un par de piezas chicas como complemento: *Trópico* y la llamada *Canción popular gallega*. Hay diferencias de ejecución y de calidad de sonido



entre las *Folías*, grabadas por Diego Blanco en 1975, y el resto de las obras del disco, que Jukka Savijoki grabó en 1983. En el primer caso, la presencia de ecos es más marcada. Ambos guitarristas tienen un nivel bastante aceptable de ejecución, aunque podrían cuestionarse ciertas uniformidades de estilo que Savijoki hace ante obras poncianas de diversos estilos, y una lentitud a veces excesiva en Blanco para algunos pasajes de las *Folías*.



Para entrar a las canciones

Manuel M. Ponce/ Encarnación Vázquez, mezzosoprano; Józef Olechowski, piano. México: Instituto Cultural de Aguascalientes-CNCA /Coordinación Nacional de Descentralización-Instituto de Cultura de Zacatecas-Euram Records, 6 00944 00062 5, 1998.

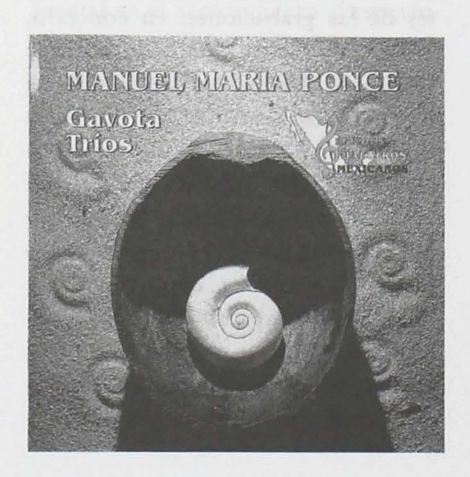
Es una grata noticia la reciente aparición de este disco. En primer lugar, porque la mayoría de las grabaciones que hasta ahora se han producido de las canciones de Ponce no se ha reeditado en disco compacto. En segundo, porque en ellas abundan las interpretaciones que dejan mucho qué desear; en tercero, porque las muestras habituales del cancionero ponciano se concentran en las canciones sencillas de inspiración y estilo netamente populares, con *Estrellita* a la cabeza de todas ellas, incluyendo combinaciones irresponsables de las canciones auténticamente poncianas con sus arreglos de canciones tradicionales o de otros autores, como *A la orilla de un palmar*, *Rayando el sol* o la *Serenata mexicana*. El disco ahora reseñado no escapa del todo a esos errores. De sus veintidós títulos, diez entran en la categoría de los arreglos poncianos del repertorio tradicional, incluyendo canciones cuya autoría ajena está más que demostrada, como *Marchita el alma* de Antonio Zúñiga. Sin embargo, también incluye -y he ahí lo mejor de su selección- ciclos de canciones no "populares", de estilo más personal del compositor, y que suelen hallarse prácticamente ausentes de las grabaciones: en concreto, los que contienen textos de Enrique González Martínez y Francisco A. de Icaza. Si los sumamos con las otras canciones poncianas más convencionales, como *Estrellita* y *Por ti mi corazón*, y con danzas cubanas de inusitada sensualidad en Ponce como *Insomnio* y *Espera*, entonces sí que obtenemos una selección más representativa que lo habitual en las grabaciones de Ponce; toda ella, en la afortunada combinación de cuali-

dades sintetizada por la voz de Encarnación Vázquez, eficazmente acompañada por Olechowski, que hace un gusto escuchar con claridad las cosas sencillas, sin vicios operáticos ni excesos de virtuosismo mal entendido. La grabación es de buena calidad, y no podía ser para menos si éste es el disco más joven de la presente selección.

Para entrar a la música de cámara

Gavota/ *Tríos*/ Kazimierz Olechowski, violín; Mikhail Gourfinkel, viola; Bozena Sławińska, violonchelo; Józef Olechowski, piano. México: RCA, 74321-41404-2, 1996. (Grandes Maestros Mexicanos).

Estrellita/ *Sonatas para Cuerda*/ *Suite para Cuerdas*/ Kazimierz Olechowski, violín; Mikhail Gourfinkel, viola; Bozena Sławińska, violonchelo; Józef Olechowski, piano. México: RCA, 74321-52488-2, 1997. (Grandes Maestros Mexicanos).





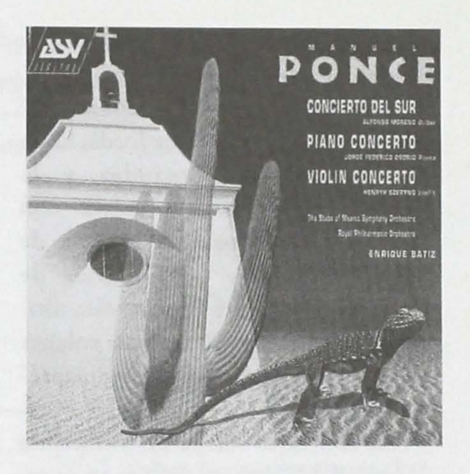
Aunque estos discos se editaron con un año de diferencia, y se venden por separado, en realidad forman un proyecto único de muy satisfactorios resultados: las grandes obras del repertorio de cámara de Ponce para cuerdas y piano. El resultado presenta una coordinación de grupo muy fina, lo cual va en beneficio de la calidad intrínseca de estas obras, en donde Ponce virtió lo más decantado y riguroso de su evolución como compositor. El primer disco contiene los dos tríos, el llamado *Romántico* y el *Trío de cuerdas*, ambos en ejecuciones de cuidada atención a sus respectivas ubicaciones estilísticas, tan distintas entre las dos obras por haber sido compuestas con más de treinta años de diferencia; de complemento, el arreglo de la *Gavota*, aunque señalado como lo principal en el disco por razones de atracción comercial. El segundo disco está dedicado a las sonatas de cuerda, más la *Suite en estilo antiguo*, y de nuevo un complemento de atracción mercantil, en este caso la *Estrellita* como la

arregló Jascha Heifetz; aquí también se aprecia un trabajo atento y dedicado en cada obra, con lecturas vivas y dinámicas de cada parte instrumental. La calidad del sonido grabado es bastante satisfactoria en los dos discos y, en suma, su audición conjunta permite un excelente conocimiento acerca de los muchos logros poncianos en el repertorio de cámara, tan apreciado por él. Entre los defectos que pueden señalarse en tan buenos discos, está el hecho de que no coincida la numeración de pistas impresa en el empaque del volumen de sonatas con la grabada realmente: ¡cada obra está editada como una pista única, sin que los respectivos movimientos se hayan editado como pistas separadas! Por otra parte, las fechas de composición que en el empaque se dan para algunas obras aquí grabadas son erróneas.

Para entrar a la orquesta

3 Concertos [*sic*]/ Orquesta Sinfónica del Estado de México; Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique Bátiz; Jorge Federico Osorio, piano; Alfonso Moreno, guitarra; Henryk Szeryng, violín. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 952, 1996.

El repertorio orquestal de Ponce sigue siendo una asignatura pendiente, porque hay pocas grabaciones disponibles de sus obras en este rubro y, en algunos casos, no hay más que una versión a la mano. La antología preparada por ASV ha agrupado por primera vez los tres conciertos de



Ponce en un solo disco, con la dirección común de Enrique Bátiz y dos de las orquestas a las que tradicionalmente este director ha estado asociado: la Royal Philharmonic y la del Estado de México. Sin embargo, estos tres conciertos han sido grabados con algunos años de diferencia: El *Del Sur* en 1983, el de violín en 1985 y el de piano en 1995. Cada uno, por lo mismo, presenta características peculiares que repercuten en el resultado obtenido.

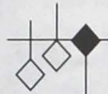
El *Concierto del Sur*, el primero que Bátiz grabó de los tres, queda representado por una versión débil, de una época en la cual la orquesta toluqueña todavía no alcanzaba plena madurez; Alfonso Moreno se muestra errático e impreciso en diversos pasajes de la obra, por debajo de su propia grabación anterior de la obra en 1976, con Eduardo Mata y la OFUNAM –este registro, sí memorable–; además, hay un lamentable descuido en la dirección, que dejó pasar errores de coordinación en las tomas. Hay, desde luego, mejores versiones de este

concierto en el mercado fonográfico: desde la del propio estrenador, Andrés Segovia, y la Sinfónica del Aire dirigida por Enrique Jordá, hasta la de Eduardo Fernández y la English Chamber Orchestra con García-Asencio, pasando por la de John Williams y la Sinfónica de Londres con André Previn -esta última gusta mucho a varios colegas conocedores, y yo no acabo de apreciar por qué.

En contraste con la insatisfactoria versión del *Concierto del Sur* en nuestro disco, las de los otros dos conciertos no sólo son espléndidas: son lo mejor disponible en toda la fonografía ponciana. La versión del Concierto para piano y orquesta suma varios aciertos: por ejemplo, una edición revisada de la partitura, que restituyó pasajes irresponsablemente suprimidos, los cuales, por ende, no se escuchaban en grabaciones anteriores, como las de María Teresa Rodríguez o Guadalupe Parrondo; otro acierto es el nivel de estudio atento y virtuoso con que Osorio abordó la ejecución de la obra, que ha sido tanto como reivindicarla del lugar más bien modesto a donde había sido relegada, ahora vemos que con injusticia; en fin, puede también abonarse una orquesta toluqueña con más años de trayectoria y una pasta sonora de mayor densidad. Sólo cabría señalar, en contrario a lo elogiado hasta aquí, que en esta grabación el concierto ha sido dividido en tres movimientos que son inexistentes, pues el autor, al revisar su partitura después del estreno en 1912, dejó la obra en un solo movimiento ininterrumpido.

En cuanto al Concierto para violín y orquesta, la mayor de las obras maestras de Ponce, Bátiz contó con la afortunada participación del mismísimo Henryk Szeryng, ya de edad avanzada mas no por ello limitado en sus capacidades, y de una orquesta con mejor nivel que la toluqueña, la británica Royal Philharmonic. A pesar de que Szeryng había promovido años atrás sendas grabaciones de este concierto, en 1957 con la Orquesta de Conciertos Colonne y Ernest Bour, y en 1958 con la Orquesta de la Radio Nacional Polaca y Jan Krenz, estas dos versiones eran muy insatisfactorias por diversas razones, desde la defectuosa calidad de la grabación hasta las ejecuciones orquestales atropelladas y sin cuidado ni atención hacia una obra que merece el mayor de los respetos. El caso es que Szeryng alcanzó a dejar una versión memorable de esta obra por él estrenada y a él dedicada, que rinde por igual cuenta fiel de sus capacidades como virtuoso y de las cualidades de admirable síntesis de un compositor como Ponce. Así se completa esta selección del repertorio orquestal ponciano, cuyos valores invitarán sin duda al oyente interesado a buscar las otras obras orquestales de Ponce, como *Ferial* o el intenso *Poema elegíaco*.

Manuel M. Ponce: *Sonatas y suites para guitarra*[1]



Ricardo Miranda

Sin duda la reunión de hoy constituye un signo inequívoco de la presencia de Manuel María Ponce en nuestro ambiente. Y lo es también de esa obstinada certeza que posee todo creador extraordinario que permite a su obra y figura resistir los embates del tiempo. Sólo que en el caso de Ponce, la permanencia de su música entre nosotros cobra visos de milagro, porque es un hecho que el catálogo del autor de *Ferial* ha padecido los efectos de la actitud asumida por supuestos entusiastas tanto como los sordos ataques de sus detractores. Los ejemplos en ambos sentidos, me temo, abundan a diestra y sobre todo a siniestra.

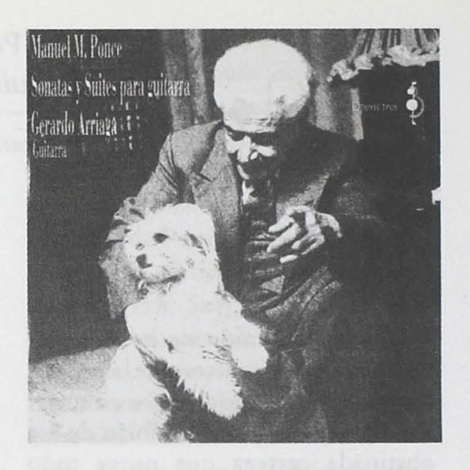
¿Qué pensar, por ejemplo, de la curiosa amistad entre Ponce y Segovia? Para el intérprete valía tanto su juicio como el del compositor y ello condujo a muchas partituras de Ponce por los tortuosos caminos de las ediciones mutiladas y atribuidas. Sin embargo, Segovia y su empecinado "gusto musical" no son sino una simple anécdota si se les compara con el canto de otras sirenas que en su travesía hacia Ítaca ha seguido la música de este Ulises. Hay –puedo decir los nombres, pero casi no importan– quienes se dicen difusores y admiradores del compositor. En realidad, dichos personajes aprovechan la música de Ponce para hacer algún tipo de negocio; por ejemplo, vendiendo grabaciones caseras a quien se deje embaucar, grabaciones de las que, por cierto, ni siquiera los propios artistas reciben ganancias. Otros prefieren comerciar con la imagen y venden cerámicas con un fragmento de *Estrellita*. Hay también quienes se hacen de algún manuscrito para producir ediciones de obras que el compositor no terminó. También hay escuelas de música en cuyas paredes cuelga un gran retrato del artista, como si la cabellera de nieve –que dijera Adolfo Salazar– fuera un talismán contra la mala educación que albergan sus aulas. Finalmente, hay quienes se dicen investigadores –o peor aún, *musicólogos*– y que imaginan la biografía del compositor como la secuela de historias improbables que sus abuelos nunca vivieron, y para quienes Ponce es –por encima de un todo absurdamente sordo– el

1 Texto leído en la sala José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes, el 3 de noviembre de 1997.

autor de *Estrellita*, del *intermezzo* –puesto que sólo escribió uno– y cuando mucho de la *Gavota*, también "única" en el escuálido catálogo de Ponce.

Los detractores por lo menos no se las dan de otra cosa. Desde que la crítica hacia Ponce y su estética cobró forma en diversos escritos de Carlos Chávez, varios autores y músicos han criticado con fuerza distintos aspectos de una producción intrínsecamente compleja. Baste recordar aquí que tras escuchar el estreno del Concierto para violín en 1943, a Jesús Bal y Gay le pareció una obra de armonías "errabundas y confusas" y cuya elaboración más parecía un "forcejeo de estudiante" que la creación de un compositor extraordinario en plenitud de su capacidad creativa.

En épocas más recientes autores como Yolanda Moreno Rivas han hablado sobre las "torturantes dicotomías poncianas", refiriéndose con ello a la disyuntiva "no resuelta" que Ponce enfrentó entre lo moderno y lo romántico. Los críticos –insisto– al menos son claros y se puede argumentar con ellos. De suyo, juicios semejantes carecen de una base sólida y se remiten a una experiencia muy limitada de la amplia producción del autor por lo que no resulta nada difícil refutar semejantes posturas. Pero más allá de las discusiones académicas, la música de Ponce es en sí misma una respuesta contundente: su interpretación, su presencia, son un asunto cotidiano y las grabaciones han sido constantes durante los últimos cincuenta años. De hecho, es el autor mexicano que más grabaciones tiene y en épocas recientes éstas comienzan a



multiplicarse en distintos ámbitos. El viaje a Ítaca continua a pesar de cuantas sirenas se aparezcan.

Ítaca –por supuesto– reside en nosotros, como diría Konstantinos Kavafis. Sólo que durante los últimos meses, "nosotros" comenzaba a sentirse un tanto mal... Sin duda, las grabaciones de música de Ponce para guitarra han florecido en distintas partes del mundo: intérpretes de Inglaterra o Finlandia han aportado sus versiones mientras que dos guitarristas –uno italiano, el otro francés– preparan en estos momentos grabaciones de la obra completa.[2] Pero en México, las grabaciones recientes de música para guitarra de Ponce no han sido particularmente significativas. Una pieza aquí, otra allá, si acaso alguna reedición del *Concierto del sur* ejecutada por Alfonso Moreno.

Gerardo Arriaga ha venido a reconfortarnos en este sentido. Hay

---

[2]Me refiero a las grabaciones de Gérard Abiton (*Manuel M. Ponce: Complete Guitar Works*, Mandala, Harmonia Mundi, 1996) y Andrea Dieci (*Manuel M. Ponce*, Nuova Era, 1996).

–a partir de ahora– una grabación con varias de las más importantes obras de Ponce que, además de estar a nuestro alcance, constituye una versión nueva, fresca y actual. Sobre todo este último aspecto me parece importante pues cada compositor requiere ser asimilado por distintas épocas. El Ponce que hoy comienza a perfilarse es un compositor mucho más complejo y amplio del que conocieron generaciones anteriores. Para ilustrar esta afirmación baste dar como ejemplo las versiones que Gerardo Arriaga nos ofrece de las piezas a la manera de Weiss o Scarlatti, versiones que no ignoran los conceptos actuales sobre la música antigua y su interpretación y que resultan en una audición tan novedosa como bien lograda. Sin embargo, no sólo en estas obras, sino en cada una de las piezas grabadas, el escucha tiene la oportunidad de descubrir a un Ponce teñido de la más rica sonoridad y de una musicalidad donde la improvisación no tiene cabida.

Como musicólogo me entusiasma la iniciativa de reunir en este álbum semejante selección. En su contenido yace una parte fundamental de la producción guitarrística de Ponce que –espero– Gerardo habrá de complementar próximamente. También como musicólogo saludo la cuidadosa elaboración de las notas que acompañan a esta grabación, particularmente la sección intermedia donde el intérprete desglosa parte de la tremenda maraña que entre Segovia, sus secuaces y sucesores, han tejido en torno a la obra guitarrística de Ponce. Ningún otro apartado del catálogo –desde la música de cámara hasta la más pequeña de las piezas para piano– ha sido objeto de tantas confusiones, pérdidas y ediciones. Ojalá que en el próximo año –con motivo de conmemorarse cincuenta años de la muerte de Ponce– los guitarristas mexicanos se den a la tarea de precisar los detalles sin fin que flotan en torno a este apartado y que surjan grabaciones que restituyan los manuscritos de Ponce y no las versiones filtradas de Segovia.

Ojalá también que este álbum de *Sonatas y suites para guitarra* sea un signo de futuros esfuerzos en torno a Ponce y su obra. Sobre todo, si se trata de entregas que, como ésta, nos ayudan a la interpretación y deleite de un compositor tan complejo como extraordinario.

Manuel M. Ponce: Sonatas y suites para guitarra / Gerardo Arriaga, guitarra. Madrid, Ópera tres, CD 1024/25 1997 [dos discos].

Manuel Antonio del Corral: sus andanzas, su oportunismo, sus variaciones



*Aurelio Tello**

La historia musical de México es, todavía, una caja de sorpresas. Cada vez que hurgamos en ella, algo encontramos que incita nuestra curiosidad: un partitura anónima que resulta tener autor, un dato que revela aspectos concernientes a la práctica de ejecución vocal o instrumental, una fecha que conmemora algún estreno importante, o la figura de un compositor cuya nombre no pasaba de ser una mínima ficha de diccionario. Este último caso es, precisamente, el de un oscuro músico de finales del México colonial que respondió al cristiano nombre de Manuel Antonio del Corral, contemporáneo de otros tantos, todavía, desconocidos devotos de Euterpe: Francisco Delgado, Vicente Virgen, José Bustamente, Antonio Salot. Hace unos años (poco más de veinte), la Universidad Veracruzana publicó una partitura suya, el *Andante con variaciones*, con una breve, brevísima, presentación del guitarrista Miguel Alcázar. Nada que nos revelara las singularidades de este compositor; nada que superara, por ejemplo, las informaciones dadas a principios del siglo XX (en 1917) por Alba Herrera y Ogazón quien le dedicó dieciocho líneas, dieciocho, en su proverbial libro *El arte musical en México*, sólo por ser uno de los "poquísimos elementos que integraron el ambiente artístico" de los años del nacimiento de nuestra república.

Con la acuciosidad que le es cada vez más característica, el musicólogo Ricardo Miranda acaba de entregarnos la edición del mismo *Andante*, en una pulcra publicación que tiene varios méritos: el de abundar en mayor información sobre el compositor a través de la consulta en fuentes de primera mano; el de ofrecernos un catálogo mínimo de obras; el de realizar la edición de la partitura consultando las fuentes manuscritas (que son dos) y estudiándolas comparativamente lo que le ha llevado a hacer una versión crítica de la obra; y el situar con claridad el contexto en el cual Manuel del Corral desarrolló sus actividades en la Nueva España.

El capítulo inicial, *En el lugar equivocado y durante el peor momento: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México Colonial*, aporta datos fundamentales para la identifi-

* Investigador del CENIDIM.

cación del compositor y la construcción de su biografía y gracias a él tenemos, por fin, el perfil claro de un individuo de aficiones patrióticas y oportunismos políticos en favor de su rey, don Fernando VII, que no fueron de la mano con su oficio de músico ni con la gratitud de quienes usufructuaron sus dotes sonoras. Miranda reconstruye con agudeza las andanzas del maestro Corral quien, realista de hueso colorado, en España se oponía a los franceses y en la Nueva España a los patriotas. Pero no es por esto por lo que merece ser recordado, sino por su intensa actividad como compositor de obras cómico-teatrales, de piezas de corte sinfónico, de canciones patrióticas y, en consecuencia, por ser un animador infatigable del "ambiente artístico" de principios del siglo XIX como lo señala doña Alba Herrera y que Ricardo Miranda hace notar recurriendo a crónicas de la época, aunque lamentando no tener las partituras a disposición por hallarse extraviadas.

Desprendiendo información de un documento tras otro (papeles de la Inquisición, noticias del *Diario de México*) el perfil humano de Corral es dibujado por el doctor Miranda paso a paso: quisquilloso, petulante, afecto al autobombo, conservador, intolerante, pero también munido de espíritu emprendedor y audaz. Sólo faltaría saber si alcanzaba, como parece ser que él mismo promovía, la estatura de un gran compositor. El catálogo que aparece en la segunda sección del libro de Miranda, tomado del *Diario de México* y al cual le han sido agregadas algunas obras atribuibles, parece sugerirlo. La mejor respuesta a esta interrogación es la publicación de las variaciones que el musicólogo-editor ha elaborado tomando como base un manuscrito conservado en la catedral de Durango y otro hallado por John Koegel en la Sutro Library de San Francisco y que constituyen, en la tercera parte, el cuerpo principal de la publicación.

El *Andante con variaciones* para pianoforte es un valioso documento histórico porque revela el tipo de repertorio cultivado en el ocaso de la época colonial y los albores de la Independencia de México, pero de ninguna manera una partitura que sobresalga por sus méritos artísticos. Nuestro musicólogo lo sabe y lo anota sin dudar, aunque no por ello deja de señalar la importancia de publicarla: el olvido en que cayó no lo "alcanzan a justificar ni las erráticas andanzas políticas de su autor ni el deseo de recuperar mejores obras de nuestro pasado musical". A la partitura le siguen unos Comentarios sobre la edición que señalan la labor musicológica del editor para resolver los aspectos relativos a la confrontación de manuscritos y a las decisiones que él ha tomado para entregarnos su versión de la obra de don Manuel Antonio del Corral. La Bibliografía y el Índice de fuentes, colocados al final, revelan la diversidad de materiales en que se apoya el trabajo sobre Corral y cómo, para escribir sobre música, hay que transitar por territorios que están situados más allá de lo puramente musical,

MANUEL ANTONIO DEL CORRAL

ANDANTE CON VARIACIONES

PARA PIANO-FORTE

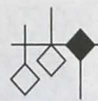
Edición y estudio preliminar

Ricardo Miranda

para lo cual, es obvio decirlo, hace falta poseer el oficio de investigador y la intuición del creador.

He aquí, pues, un excelente trabajo de investigación musicológica que añade información nueva al panorama que tenemos trazado de la música del periodo final del virreinato. La contraparte de las dieciocho líneas que le dedica doña Alba Herrera y Ogazón a don Manuel Antonio del Corral lo constituye este libro que obsequia la información más completa sobre este, hasta hoy, desconocido compositor. No dudo, y más bien tengo la esperanza, de que tras las huellas de éste, futuros trabajos recuperarán las obras que ahora no tenemos y sabremos, por ejemplo, adónde fueron a dar los realistas huesos del autor de los *Minuetos a Fernando VII*. Con pericia, con oficio, con "colmillo", Ricardo Miranda hace una lectura inteligente de sus fuentes y documentos, infiere comentarios sazonados de ironía y actualidad y nos entrega una más de sus valiosas contribuciones a la historiografía musical de México.

Manuel Antonio del Corral, *Andante con variaciones*, para pianoforte. Edición y estudio preliminar: Ricardo Miranda. México: CENIDIM, 1998, 58 pp.



Paisaje nocturno[1]

*José Antonio Alcaraz**

Al escuchar el disco *Composiciones de Ricardo Castro* (SOL 21032), con Eva María Zuk al piano, el cronista corrobora lo que sabía desde hace tiempo: la intérprete ofrece versiones codiciables, cuya característica principal reside en su cantabilidad. Esto toma cuerpo mediante una suma de recursos amparada bajo la cúpula del refinamiento: fraseo de pronunciada musicalidad, toque impecable, pedalización certera, tersa maestría digital, y exaltado ímpetu expresivo, lleno de recursos atrayentes.

Tal epifanía, netamente romántica, de marcada índole decimonónica, puede tomar aires de volverse almibarada, empalagosa o suspirante, para ciertos sectores de ánimo adusto, que sólo conciben el ejercicio del arte sonoro mediante un purismo astringente, en medio del ascetismo y la decantación austera.

Lo fascinante de dicha polarización reside en la evidencia que ambos sectores, así como muchos otros, aciertan de lleno. Para la música, las antípodas tienen razón de manera simultánea y validez, por supuesto. Disfrazado de Pero Grullo, diría Forrest Gump Samaniego: "divergente fidedigno equivale a divergente fidedigno, sin cortapisas".

He ahí la clave: en plena cohesión orgánica con sus dones y preferencias manifiestas, Eva María Zuk, adopta un repertorio apto para aplicar las intensidades de su tarea feérica en plenitud. La pianista hace suya la obra, época, mentalidad y vertientes emotivas así como un uso sibarítico de las agregaciones armónicas de Ricardo Castro: el ancestro *art nouveau*, por excelencia; decisivo – por si hiciera falta decirlo– para la genealogía musical mexicana. Parte irrenunciable de la apasionante y movediza serie de linajes que, amalgamados, integran tantos perfiles como cauces o avatares.

Para la brújula de Eva María Zuk, el norte está en Chopin; hacia allá apunta su aguja magnetizada. Buen punto de partida a fin de llegar hacia Castro,[2] aun cuando éste mire eventualmente del lado de Schumann (1810-1856) o Liszt (1811-1886), según lo hace notar en sus notas José Antonio Robles Cahero.

---

* Investigador del CENIDIM.

[1] Enrique González Martínez. *Como hermana y hermano.*

[2] Con acierto patente Robles Cahero se refiere a "La empatía de Castro con la música de Chopin..."

Dicho sea de paso: al cronista le produce gran regocijo que el nombre de Beethoven (1770-1827) no aparezca por ninguna parte como referencia. Sin dejar de reconocer lo pertinente de la observación formulada por el conspicuo director del CENIDIM, acerca de las afinidades entre la Suite op. 18 de Castro y *Pour le piano* (1896-1901) de Debussy (1862-1918), el cronista piensa que se torna un tanto excesivo el atribuir a Ricardo Castro (1864-1907) vínculos explícitos con el compositor francés. Se trata de una coincidencia de forma, no de substancia.

La hermosa, diestra, redacción de Castro en tal partitura tiene de manera genuina nexos muy evidentes con lo que, algunas décadas más tarde, sería el neoclasicismo. En verdad la tarea emprendida ahí por el músico mexicano se aparta de la retórica salonesca que le resulta propia, para adoptar cánones de rigor más pronunciado: las guirnaldas fragantes del buen gusto que se multiplican, quedan sustituidas aquí por una ornamentación de clara índole barroca, tan nítida como acertada.

En la exposición durante el preludio inicial de esta Suite singular hay un episodio espléndido donde la mano izquierda marca con énfasis los saltos pronunciados del bajo; a su vez, la mano derecha se encabalga utilizando su energía propulsora para emprender un trayecto veloz, con gran agilidad. Un tejido diáfano predomina en dicho pasaje de manera notoria, harto escrupulosa, con puntería envidiable, como producto de un acendrado saber pianístico.

Por supuesto Eva María Zuk aprovecha con tanta lucidez como colmillo dicha instancia estimulante,



preciosa, lo que se traduce en una congruencia evidente entre escritura e interpretación.

Pero... un momento: ¿no tiene acaso – muy a su pesar – el cronista la reputación de ser un maníaco de las manifestaciones musicales ultravanguardistas? ¿Qué pretende, tan lejos aquí de tales territorios?

Autocontradictorio y juglaresco (falstaffiano a decir verdad), el cronista aduce ahora a manera de aval, como testimonio explícito de su interés por Castro y devoción hacia éste, varios fragmentos de un artículo publicado por él hace ya la friolera de cuatro décadas, en 1958. Apenas algunos pequeños retoques son indispensables para atemperar los impulsos hiperbólicos de sus 19 años: " ... característico el afán de estos tiempos" el afán de por despertar bellas durmientes, quizá como lo advertía Arnold Toynbee haya una razón psicológica: el contraste con lo que ocurre actualmente y la idealización de los tiempos pretéritos; lo que en última instancia viene a ser lo mismo.

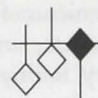
"...*Atzimba* fue una de las primeras óperas escritas en castellano en nuestro

país. Su 'Intermezzo sinfónico' posee ese delicioso aroma evocador de la producción de Castro y muestra entre otras cosas su gran habilidad para orquestar así como el uso particularísimo de las violas, las cuales suenan preponderantemente.

[...]En cierta forma Ricardo Castro llama a las puertas del nacionalismo; pero no entra aún."

[...]Entre la abundante producción de Castro, están: su ópera *La Leyenda de Rudel*, un Concierto para violonchelo, un estupendo Concierto para piano lleno de invención melódica y con un tratamiento formidable del instrumento solista, un sinfín de obras para piano y múltiples Valses brillantes, destinados a la misma fuente sonora así como una magnífica Sinfonía."

Sin gran dificultad el cronista imagina ahora, en consecuencia, a Ricardo Castro conmovido diciendo a Felipe Villanueva, su amigo y compañero de lucha: - *Tiens! Ils se souvient encore de nous.* Lo que en buen mexicano vendría a ser: *¡Mi'a nomás! To'avía se acuerdan de nosotros.*



Música barroca para guitarrista y jaranero*

José Antonio Robles Cahero

I

Toda edición tiene su propia historia, y la de un disco compacto no es excepción. En febrero de 1996 la guitarrista francesa Isabelle Villey –quien tiene ya algo de mexicana después de haber vivido muchos años entre nosotros– me obsequió un ejemplar de su antología de obras para guitarra barroca (transcritas para guitarra moderna) titulada *La guitarra en el México barroco* (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [FONCA], 1995). Villey parecía satisfecha por haber transcrito y editado 18 piezas barrocas de un manuscrito de 1732, en una versión que podía ser leída por cualquier guitarrista de hoy; su próxima meta era grabar un disco compacto con tales obras en su versión "original" para guitarra barroca. Para mayo de 1996 la guitarrista había grabado las 18 piezas barrocas y a principios de 1997 el disco compacto estaba listo, grabado y producido con el apoyo otorgado por el FONCA y Difusión Cultural de la UNAM. Menos de dos años le tomó a Isabelle Villey la difícil tarea de editar la transcripción y producir la grabación.

En febrero de 1997 la guitarrista me obsequió –como lo había hecho hacía un año– una antología con las mismas 18 piezas pero esta vez en forma de disco compacto, con una portada idéntica a la de la partitura impresa. Me pidió que participara en la presentación del disco y acepté gustoso, para celebrar un hecho que es singular en México por al menos dos razones. No es común en nuestro país que un instrumentista edite un repertorio musical poco conocido (y en otra notación) pensando en beneficiar a sus colegas con una edición accesible, y que además nos ofrezca la grabación de ese repertorio en una versión muy personal.

Al escuchar el disco compacto se sospecha que la guitarrista barroca está sufriendo una metamorfosis musical, que quizá pronto nos autorice a llamarle de otra forma: "jaranera". La intuición comenzó al leer en los créditos del disco lo siguiente: Isabelle Villey, guitarra barroca; Enrique Barona, jarana y guitarra huapanguera. Pero la audición atenta del disco aclaró nuestras dudas: de las 18 piezas para guitarra barroca, la mitad (nueve) están acompañadas por jarana (cuatro) y guitarra huapanguera (cinco). Lo sorpresivo y audaz del experimento no me impidió disfrutarlo; también me recordó que

* Texto leído el 7 de mayo de 1997 en la presentación del disco compacto, celebrada en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

debemos admitir el parentesco consanguíneo –o cuando menos ritual– que parece existir entre tres instrumentos alejados en el tiempo pero cercanos en el espacio en su aspecto físico, timbre y expresión. Pues, en efecto, la guitarra barroca, con sus cinco órdenes de cuerdas dobles y discreto tamaño, está más cerca de la jarana veracruzana y de la guitarra huapanguera que de una guitarra moderna de seis cuerdas.

Si estamos ante una versión "original" para guitarra barroca, lo es en parte por la simpática presencia de dos instrumentos tradicionales mexicanos que nunca antes habían compartido créditos de grabación –que se sepa– al lado de una aristocrática (pero adaptable) guitarra barroca. La situación en que nos ubica esta grabación es en sí misma histórica, pues sin duda repite otros encuentros similares que debieron ocurrir en la Nueva España (en los siglos XVII y XVIII), ya en Veracruz o en tantos otros lugares de tradición musical mestiza. Pero sospecho que a ciertos puristas –expertos en música antigua– les será difícil aceptar este experimento musical, que reúne de nuevo en el siglo XX a una guitarrista barroca aspirante a jaranera y a un jaranero que no se priva del placer de sentirse guitarrista barroco.

II

Heredera de una añeja tradición musical hispánica que se inicia en la Edad Media, la Nueva España fue generosa al legarnos la música para alabar a Dios (la sacra) y un poco avara con la música del siglo (la secular). A diferencia de lo que ocurre con la música de España, son escasos los manuscritos e impresos de música profana –vocal o instrumental– de la época colonial; a semejanza de España, en cambio, existe un gran corpus documental de música religiosa que se conservó en los archivos de las catedrales e iglesias novohispanas, de ciudades como México, Puebla, Oaxaca, Morelia, Guadalajara y Durango, amén de la que sobrevive de algunos colegios y conventos coloniales que también nos legaron tesoros musicales escritos en papel. Como la música popular no se escribía, sólo se conservan ejemplos de textos de canciones y danzas cuyas melodías y ritmos no se han preservado. De la música instrumental profana (que se anotaba en diversos sistemas) apenas nos han quedado algunos manuscritos diseminados en bibliotecas públicas y privadas que no representan a la música que en realidad se compuso y ejecutó.

De entre las múltiples razones que explican la carencia de música profana colonial me referiré sólo a tres: la oralidad, la alfabetización musical y la conservación. La mayoría de la música profana para bailar y cantar no se escribía en notación musical: era compuesta, improvisada y transmitida por vía oral, y los intérpretes (guitarristas, arpistas o violinistas) la memorizaban y la enseñaban oralmente, como aún sucede hoy con la mayoría de la música popular y tradicional de México. Además, no habían muchos músicos seculares capaces de escribir su música en alguna notación, pero habría muchos más que sabían leer alguna tablatura o notación para violín, guitarra, arpa o teclado. A su vez, los músicos religiosos recibían

una esmerada y larga educación musical que les permitía leer y –a veces escribir– música en alguna de las varias notaciones que se usaron durante tres siglos. Toda catedral, iglesia, colegio o convento de cierta importancia contaba con músicos profesionales que enseñaban a los pequeños aprendices (niños o niñas) el noble oficio de músico de iglesia, cuya tarea sería la de cantar y tocar en diversos servicios religiosos.

Por otra parte, la descripción de ciertas bibliotecas coloniales nos muestra la presencia de "papeles de música", "pautas" y libros impresos de música secular de autores europeos y novohispanos. Los cuadernos personales –o familiares– donde se anotaban canciones y la música predilecta para diversos instrumentos, no tuvieron la suerte de contar con los espléndidos archivos eclesiásticos donde se conservaron las obras para los servicios religiosos. De no acabar en una biblioteca particular que lo cuide y atesore, un manuscrito de música se pierde fácilmente (por venta, descuido o negligencia) antes de pasar a la siguiente generación.

En suma, es poco aún lo que sabemos sobre la música instrumental profana de la Nueva España, y lo que sabemos no refleja la riqueza de la música que se tocó, se cantó y se bailó durante trescientos años de vida cultural de la colonia. Se conservan unos cuantos manuscritos para teclado (órgano, clavecín y fortepiano), violín, arpa y guitarra barroca, tanto en bibliotecas particulares y archivos públicos mexicanos como del extranjero. Del iceberg de la música instrumental novohispánica, apenas conocemos una breve punta que sobresale en un mar de obras religiosas. Y en esa punta del *iceberg* destacan las obras para guitarra barroca: las tablaturas que atesoró el investigador Gabriel Saldívar y Silva, las tablaturas de la Biblioteca Nacional de México y de la Biblioteca Británica de Londres, las obras de Juan Antonio de Vargas y Guzmán (en sus dos manuscritos conservados en México y Cádiz, España) y algunos recientes descubrimientos en la Biblioteca Sutro de San Francisco (California).

III

La preferencia por la guitarra en la Nueva España –y en varias colonias españolas de América– se debe a su cómodo tamaño y corto precio (a diferencia de lo que podía pesar y costar hasta el más ligero y barato instrumento de teclado), pero también a su gran versatilidad musical que permitía tocar obras del repertorio cortesano europeo o acompañar cualquier canción popular y danza. Las dos vertientes –la culterana y la popular– están presentes en los manuscritos novohispanos para guitarra: obras eruditas de corte europeo (minués y *allegros* de sonata), danzas españolas tradicionales (canarios, jácaras, fandangos, jotas) y hasta ciertas piezas que acusan un claro origen mestizo y popular (tocotines, valonas, portorricos, etc.).

Las 18 obras grabadas en este disco compacto reflejan la versatilidad de la guitarra barroca: movimientos de sonata, danzas españolas, transcripciones de obras escénicas barrocas y piezas populares. Las obras del manuscrito llamado Códice Saldívar IV (1732) incluyen dos que han despertado curiosidad e interés entre los

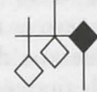
grupos de música antigua que las han grabado (tanto en México como en otros países): *Zarambeques* o *muecas* y *Cumbés*, ambas de indudable influencia negra. Para Cotarelo y Mori el *Zarambeque* no era sino "una frenética danza de negros" y los *Cumbés* llevan por subtítulo "cantos en idioma guineo". La grabación dejó para la segunda mitad del disco la vertiente popular de la guitarra barroca; es entonces cuando el arte de combinar la guitarra con la jarana y la huapanguera le da una expresividad a ciertas obras que al tocarse solas exhiben un carácter muy distinto.

¿Es válido tal procedimiento? Tan válido como la reconstrucción instrumental que implican algunas obras renacentistas y barrocas que permitían al intérprete ser más creativo al diseñar su propia textura, al probar combinaciones de voces e instrumentos que podían cambiarse para buscar nuevas sonoridades tímbricas. Los músicos que tañen instrumentos antiguos no deberán lamentar una búsqueda así, salvo quizá por el hecho de combinar réplicas de instrumentos históricos con instrumentos vivos de la música tradicional (lo cual no es novedad). Pero una jarana es casi una guitarra barroca, o una "guitarrilla" –como se decía en el siglo XVIII– según el socorrido *Diccionario de autoridades* (Madrid, 1734). El acompañamiento cíclico se realiza con la jarana y la huapanguera mientras la guitarrilla puntea sabrosamente; los felices ejecutantes se deleitan, en las repeticiones, en hacer variaciones rítmicas, armónicas y melódicas, ornamentaciones que son ya costumbre entre los mejores músicos que interpretan hoy la música de ayer. Sólo una cosa impide disfrutar la amalgama de jarana, huapanguera y guitarra barroca: a veces el acompañamiento del jaranero es tan fuerte que oculta los esfuerzos de la guitarrista, problema de tipo técnico que evidencia falta de balance en algún momento de la grabación o la mezcla.

Por lo demás, me agrada el resultado de esta fusión etnohistórica, pues ambos ejecutantes pusieron su talento al servicio de una buena interpretación. Pero no nos sentimos ni en un fandango costeño (con jarana y huapanguera) ni en un salón dieciochesco danzando minuetes al son de la guitarra barroca. Feliz mestizaje musical: una pizca de lo mejor de varias culturas. Recordemos la definición de "guitarrista" del *Diccionario de autoridades*: "El que tiene por oficio tocar la guitarra en las compañías de comediantes; [...] el que sabe tocar la guitarra con primor y destreza[...]". Lástima que el diccionario no recogiera entonces la definición de "jaranero". Pero queda claro que los dos instrumentistas que nos regalan esta curiosa grabación de música barroca, merecen con creces tanto los elogios dieciochescos como los posmodernos.

La guitarra en el México barroco. Obras provenientes del Códice Saldívar IV (*ca.* 1732)/Isabelle Villey, guitarra barroca; Enrique Barona, jarana y guitarra huapanguera, México: FONCA-UNAM, Difusión Cultural, [1997]. Incluye cuadernillo de 16 pp. con notas de Antonio Corona en español, francés e inglés.

El arte de compartir la música: el extraño caso de un CD-ROM mexicano para oboe*



José Antonio Robles Cahero

Antes asistíamos a las presentaciones de libros, revistas y grabaciones, pero hoy –a dos años de morir este curioso siglo XX– asistimos a las de unos objetos que se escriben (en lengua de Rushdie) como CD-ROM y se pronuncian "cidi-rom". Pero si atendemos la sugerencia de un amigo (defensor de la lengua de Rulfo), deberíamos llamar a estos artefactos –en los países hispánicos– como DC-MSL: "discos compactos con memoria solamente legible" (que no escribible).

Usar CD-ROMs o DVDs es más que estar a la moda: es habitar en el cogollo de la tecnología informática posmoderna. Estando –como estamos– en pleno furor de los productos llamados "interactivos" (para diferenciarlos de un libro o un *cassette* que, según parece, no lo son), ya no resulta tan extraño asistir a la presentación de un CD-ROM a fines del siglo XX. Lo que parece inusitado es que un disco interactivo verse sobre: 1) la música mexicana, 2) de cámara, 3) para oboe y 4) de la segunda mitad del siglo XX.

¿Qué cosa más exótica podría haber que un CD-ROM sobre el oboe mexicano de cámara de las últimas cuatro décadas? Pues bien, la idea ya se le ocurrió a alguien, y sólo se le podía haber ocurrido a alguien que toca el oboe, que sabe de música y composición, y conoce el arte de computar. La persona que reúne esas tres cualidades intelectuales se llama Alejandra Odgers y trabaja en el posmoderno Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes.

¿Para qué sirve un CD-ROM como el que hoy nos reúne en pionero fervor? Eso lo vamos a averiguar cuando podamos probar el disco en alguna computadora. Por lo pronto parece que se trata del primer disco interactivo hecho en México y dedicado a la música mexicana; que sea de cámara y para oboe serían otras dos razones para justificar su novedad y su originalidad.

Después de haberlo puesto a funcionar en alguna Macintosh (todavía no hay versión para PC) varios colegas

* Texto leído el 31 de marzo de 1998 en la presentación celebrada en la galería del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes.

músicos pensarán: "¿cómo no se me había ocurrido una idea así?" El disco nos recuerda esas cosas que cuando uno las ve hechas y valora su utilidad se pregunta cómo no se habían hecho antes..., hasta que nos damos cuenta de todo el trabajo que hay detrás de la cosa útil, que muy pocas personas estarían dispuestas a realizar. Ya se le ocurrió la idea a Alejandra Odgers quien, además, tuvo las ganas, la paciencia y la terquedad para llevarla a cabo, amén de la capacidad de convencer y motivar a todo un grupo de músicos, expertos y técnicos para apoyarla en su novedosa empresa.

Quizá no es el momento para que la autora nos relate la gama de estimulantes obstáculos teóricos y desafiantes problemas prácticos que tuvo qué resolver para cumplir su meta; pero usemos un poco nuestra imaginación sustentada en la experiencia mexicana: "no hay nadie, vuelva el martes", "el aparato está prestado por tres semanas", "el compositor está de viaje hasta el año 2000", "no hay dinero debido a la crisis de Chiapas", "acabamos de cerrar", "ya no me acuerdo a quién le presté la partitura". Y otros elegantes enigmas por el estilo que todo investigador que se respete tiene que aprender a descifrar. Quizá por ello hay pocos investigadores musicales en México: los candidatos se cansan pronto y se rinden al vigésimo portazo en las narices.

Uno de los más graves problemas que enfrenta la música mexicana es la dificultad de acceder a la información y la documentación. ¿Cómo hacer investigación y difusión si no contamos con ellas? Hasta los más valientes se desinflan cuando se dan cuenta de que para investigar la música mexicana no basta con ser músico e investigador: hay que ser también mago, adivino, diplomático, orador, confesor y vendedor de libros a domicilio. Tampoco cae mal poseer el don de la percepción extrasensorial y tener un agudo olfato de sabueso, para saber encontrar las fuentes musicales en nuestros magníficos archivos y bibliotecas musicales donde rara vez hay catálogos e instrumentos de consulta.

En el CENIDIM nos hacen diariamente preguntas como éstas: ¿cuántas orquestas o coros hay en el país, cuáles son los compositores que viven en la ciudad de México y cuántas obras mexicanas se han compuesto para el piano o la guitarra? Preguntas que no podemos responder con precisión, porque carecemos de las bases de datos accesibles con la información necesaria. Aunque hay ciertos intentos valiosos, en México estamos todavía en la infancia informática del arte: no tenemos una adecuada infraestructura (equipo, paquetería, sistemas, redes, etc.) y faltan especialistas que nos ayuden a enfrentar las demandas continuas de una información artística rápida y confiable. ¿Cómo capturar y actualizar una información que cambia tan veloz y constantemente? Para informatizar al CENIDIM nos hará falta asesoría de otros países, de centros con experiencia en sistemas informáticos aplicados a la música. Pero tenemos que empezar ya, para que el rezago se vaya atenuando en los próximos años.

Por ello, debemos estar contentos cuando se avanza un paso más en la titánica tarea de acumular, digerir y sistematizar la información musical de México. ¿Qué aporta un CD-ROM

con información de obras de cámara para oboe de algunos compositores del siglo XX? Bastante, porque antes no teníamos nada al respecto: se tuvo que invertir mucho tiempo y esfuerzo en reunir y procesar esa información, que es apenas un microcosmos del macrocosmos de la música mexicana. Tenemos todavía que reunir mucha información microcósmica si algún día queremos conocer de qué está hecho nuestro macrocosmos.

Una de las vías para ello es comenzar por la información especializada: de cada instrumento, de agrupaciones vocales e instrumentales, de instituciones y personas dedicadas a la música. Otra cosa sería de la música mexicana si tuviéramos más CD-ROM, como éste para el oboe, dedicados a la guitarra, al piano, al arpa, a la flauta, al clarinete y tantos otros instrumentos para los que se han escrito muchas obras en México. Nos quejamos de la falta de música mexicana en los programas y de que los ejecutantes se niegan a tocar nuestra música, pero ¿hacemos lo suficiente los investigadores y las instituciones para reducir las distancias? Todavía hacemos poco, pues no será fácil llenar los enormes vacíos que han dejado varias décadas de olvido y descuido. En esta gran empresa no bastan los esfuerzos de un centro aislado como el CENIDIM, tendremos que aprender a hacer algo que no es común en México: trabajar en conjunto con otras instituciones musicales.

También tendremos que aprender a reeducar nuestras formas éticas y académicas de compartir la información cultural, en una época en la que las redes locales, nacionales e internacionales la intercambian en cantidades y con velocidades que no conocíamos hasta hace veinte años. Quedan muchas preguntas técnicas y éticas por responder: ¿Quiénes pueden y deben usar la información que nos ha costado tánto esfuerzo, tiempo y dinero reunir? ¿A cambio de qué deseamos ofrecer nuestra información? ¿A quién pertenece la información que circula en una red? Hay quienes imaginan una sociedad del futuro en la que no habrá limitaciones para acceder a cualquier información, un mundo sin secretos en el que todos podrán saber cualquier cosa mediante la democracia informática. Mientras eso ocurre, todavía vivimos en un mundo egoísta en el que la información es poder, y donde pocos pueden acceder a ella. Hay personas que piden pero no quieren dar, que se niegan a compartir su información al tiempo que usan libremente y sin cortapisas la información ajena que encuentran en libros, en revistas o en sus excursiones por Internet.

Por lo tanto, debemos dar las gracias a quienes son generosos y comparten lo que investigan, como Alejandra Odgers y sus asesores por compartir con nosotros su inversión en tiempo, dinero y esfuerzo, con el fin de dar a conocer el microcosmos del oboe de cámara mexicano y contemporáneo. Ya es posible saber que hay cerca de 150 obras para oboe de más de 140 compositores mexicanos actuales: sus títulos, dotaciones, duraciones, fechas de composición, ediciones, grabaciones y algunos análisis de esas obras. La autora compiló y organizó un catálogo del oboe mexicano contemporáneo, el cual está dividido en las categorías del siguiente cuadro:

Categoría	*Con análisis*	*Registros*
Oboe o corno inglés solo	13	2
Oboe y piano	16	6
Oboe y otro instrumento (dúos)	7	2
Tríos (con oboe)	5	11
Cuartetos (con oboe)	1	11
Quintetos (con oboe)	4	29
Otros ensambles (sextetos en adelante)	2	15
Oboe o corno inglés y orquesta de cuerdas	3	17
Subtotales	51	93
Total	134 obras con oboe	

Si algo es importante en este disco compacto es la concepción de utilidad para el intérprete, que priva sobre cualquier otra prioridad musicológica o documental. En los 93 registros que incluye la autora se ofrece la información mínima sobre las obras: dotación, autor, título, año, edición, grabación y duración. Quizá habría qué diferenciar entre años de composición, edición y grabación, que casi nunca coinciden. Las 51 obras que merecieron "análisis" contienen útiles descripciones analíticas que permiten a los oboístas y otros músicos discernir si se interesan en ejecutar la obra. En este caso se ofrece información adicional relevante sobre: estructura general de la obra (movimientos o partes), dotaciones usuales y extrañas (comunes en las obras contemporáneas), extensión mínima y máxima del oboe, clasificación de las obras en tres niveles de ejecución (medio, avanzado y profesional), se hacen recomendaciones prácticas (tanto técnicas como interpretativas) y se señalan las dificultades con las que se topará el músico; por último se incluyen hasta dedicatorias y otros comentarios adicionales (por ejemplo: música compuesta para ser enviada por fax a sus amigos). Hay que consultar el CD-ROM para darse cuenta de todos los detalles y minucias que ofrece la autora a los oboístas y otros músicos curiosos que deseen tocar música de cámara con oboe.

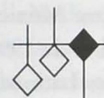
Por añadidura, el usuario interactivo podrá ver la partitura de algunas obras (o fragmentos cuando son muy largas) y hasta escuchar ciertas obras en sus grabaciones originales o en versiones hechas en sintetizador que, si no siempre hacen justicia a las sonoridades del oboe y otros instrumentos, por lo menos nos dan una idea de cómo se escuchan las obras en cuestión. Esto es lo que hace diferente a un producto interactivo como éste: se ofrece la información textual pero también la visual y audial, lo cual crea un efecto de estar navegando dentro de la música misma en diversos niveles de percepción y comprensión.

Entre las cosas curiosas y sorpresas que Odgers señala en su conclusión, mencionaré el hecho de que ciertos compositores se dieron a la tarea de componer obras originales para ser incluidas en el CD-ROM, con la esperan-

za de que fueran tocadas algún día, lo cual muestra que los creadores empiezan a creer en las bondades de estas nuevas tecnologías del conocimiento y la divulgación. En fin, la laboriosa oboísta descubrió, después de muchos meses de indagación, que no sólo había música con oboe para grabar una hora, sino para casi 20 horas de música y para hacer 22 programas con obras distintas.

En cierta forma, con su CD-ROM Alejandra Odgers hizo algo más que revelarnos al oboe mexicano contemporáneo; quizá nos ha ofrecido una lección sobre el arte de divulgar y compartir la música aprovechando la tecnología informática posmoderna. Este es el extraño caso de un CD-ROM oboístico, que desde hoy será un modelo a emular y superar por aquéllos que quieran seguir los pasos de la autora, en el difícil pero generoso acto de dar a conocer –cueste lo que cueste– aquello que se ama. Ojalá que los músicos aprendiéramos a amar así a la música.

Alejandra Odgers, *Música mexicana de cámara para oboe escrita en la segunda mitad del siglo XX*, CD-ROM, México: Centro Multimedia (CNA), 1998.



In memoriam: Francisco Curt Lange

Aurelio Tello

La musicología latinoamericana se ha cimentado sobre el quehacer de algunos prominentes investigadores que, a lo largo del siglo XX, trazaron la senda por la que ahora transitamos todos aquellos que vamos al reencuentro de la música de nuestro continente. Lauro Ayestarán, el padre Guillermo Furlong, Josué Teófilo Wilkes, Carlos Vega, Luis Felipe Ramón y Rivera, Rodolfo Holzmann, Andrés Sas, Daniel Alomía Robles, Carlos Lavín, Vicente T. Mendoza, Segundo Luis Moreno, Samuel Claro Valdés, nos han legado un caudal de conocimientos, de invaluables aportes al entendimiento y a la exploración de la realidad sonora de América. Sin ellos, sin sus libros, artículos, transcripciones, estudios y análisis, nuestra tarea sería más ardua y espinosa.

Junto a estos nombres, reconozco uno de especial importancia ubicado en el sitial más notable y destacado, por la proyección y trascendencia de su obra, por la solidez de su pensamiento, por el alcance continental de su trabajo y por la profundidad de su labor de integración americanista: el de Francisco Curt Lange (1903-1997). La triste noticia de su muerte pasó desapercibida en México y, si acaso, sólo una parte de la comunidad musicológica sintió el dolor de tamaña pérdida. La frase puede ser muy sobada, pero su ausencia deja verdaderamente un vacío difícil, si no imposible, de llenar. Yo no había tenido la oportunidad, sino hasta este momento, de expresar mi pena, y el de algunos de mis colegas, por tan grande pérdida.

No abundaré aquí en los pormenores de su vida académica. Los insuperables y extraordinarios artículos de José María Neves[1] y Luis Merino[2] lo han dicho todo. Yo sólo quiero recordarlo como el admirado maestro y el querido amigo que fue para mí en los pocos años que lo traté, por carta o personalmente. Conocí parte de su obra cuando aún era un estudiante del

---

[1] Neves, José María, "Presença de Francisco Curt Lange" en *Anais I Simpósio Latinoamericano de Musicologia,* Curitiba, Fundación Cultural de Curitiba, 1998, pp. 15-18.

[2] Merino, Luis " Francisco Curt Lange (1903-1907): tributo a un americanista de excepción", *Revista Musical Chilena,* Vol. 52 núm. 189, enero-junio 1998; pp. 9-36.

Conservatorio Nacional de Música en Lima y tuve a mi alcance los ya clásicos tomos del *Boletín Latinoamericano de Música*. Más tarde, involucrado en la investigación sobre temas coloniales, leí con pasión sus trabajos sobre sus descubrimientos en Minas Gerais o sus artículos sobre Zipoli en diversos libros y artículos publicados en revistas musicales. Fue uno de mis guías, una de las luces que alumbró mi entrada a los territorios de la musicología. Con la timidez propia de un entonces bisoño investigador, le envié en 1983 mi primera publicación sobre la música en Oaxaca. Recibí de su parte un generoso y alentador saludo a mi libro a través de una carta enviada a Manuel Enríquez.

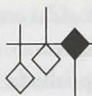
Me escribió una carta en julio de 1992 instándome a asistir a Caracas al II Festival de la Música del Pasado de América, organizado por la Camerata de Caracas que dirige Isabel Palacios, en homenaje a Robert Stevenson. La primera versión del festival había sido dedicada precisamente a Francisco Curt Lange. Lo conocí personalmente en septiembre de ese año. El *rapport* entre ambos fue inmediato. Compartí muchas horas de jugosa conversación con él. Casi había perdido la vista, pero me reconocía por la voz. Lo volví a ver en noviembre de ese mismo año en el Encuentro Latinoamericano de Música que organizó el CONAC de Venezuela y la OEA. Otra vez fue la grata compañía en las conferencias y en los conciertos. Nos encontramos una vez más en diciembre de 1994 para el III Festival de la Música del Pasado de América. Más charlas, más recuerdos, más preguntas sobre México y Perú. Y luego, en noviembre de 1995, durante otro de los Festivales Latinoamericanos de Música Contemporánea, pasé una larga tarde en su departamento, tomando té, hablando de nuestros respectivos proyectos de investigación (él, en el umbral de la ceguera, como si tuviera muchos años por delante) y conversando de sus añoradas visitas a México y al Perú. Me habló con calidez de Silvestre Revueltas, Miguel Bernal Jiménez y Manuel M. Ponce, sobre todo de éste último. Y de Esperanza Pulido. También de Blas Galindo y de Manuel Enríquez. Recordó a Carlos Sánchez Málaga, a Andrés Sas. Sólo entonces, con todo el peso de los años encima (había volteado 92 calendarios) me dijo: "¡ Es horrible, hijo. Estoy rodeado de muertos. Todos mis amigos están muertos!". Fue la única vez que lo sentí aterrado de ver que estaba en los límites de la vida. Cuando retorné en 1996 a Caracas, Panchito, como cariñosamente le llamaban todos los que le querían, había vuelto a Montevideo.

Ya no lo volví a ver. Y lamenté mucho no poder asistir al I Simposio Latinoamericano de Musicología de Curitiba en enero de 1997 porque esa hubiera sido la ocasión de estrecharlo nuevamente y hablar con él de música, músicos y musicología y dejarme dar lecciones de arte y de vida. Fue su última actividad académica. Corría mayo de ese año, cuando una carta de mi querida amiga Cristina García Banegas, la estupenda organista uruguaya, me trajo la dolorosa noticia. Todavía recuerdo las frases de

Cristina diciéndome la terrible verdad: "Francisco murió el 3 de este mes. Estaba entregado. Ya no quería vivir".

En México, Karl Bellinghausen y José Antonio Robles Cahero, que lo conocieron y le hicieron sentir la hospitalidad de este país, compartieron el pesar conmigo. Sin embargo, no tuvimos la oportunidad de rendirle un póstumo homenaje por todo lo que su fructífera vida, fecunda obra y generosa amistad ha representado para nuestra generación de musicólogos y para la ciencia musicológica de América Latina. Propuse en 1991 que, a nivel continental, lo postuláramos, desde México, como candidato al Premio "Principe de Asturias". La idea no cuajó. En 1992, insistí en mi propuesta ante el pleno de compositores reunidos en Caracas para el Festival Latinoamericano de Música Contemporánea. Aprobada la sugerencia, no hubo quien la hiciera efectiva. Ahora, cuando hace más de un año (pronto serán dos) que se nos ha ido, sólo nos queda difundir su legado, seguir su ejemplo de incansable promotor de la música latinoamericana y ser émulos de su genuina vocación musicológica.

Que estas líneas, aunque tardías (y en un tono personal, el único en el que sé escribir), sean el postrero homenaje a una de las más recias personalidades de nuestra música. Mientras vivió, tuvo por casa un pedazo de Uruguay, de Argentina, de Brasil y Venezuela. Hoy habita en la memoria de todos cuantos lo conocimos, admiramos su obra y disfrutamos de su amistad.



Cátedra Jesús C. Romero 1997

*Claudia Martínez Tárrega**

La cátedra Jesús C. Romero fue creada por el CENIDIM en 1996 con el propósito de impulsar la investigación y la divulgación de la música en México y en América Latina. Consta de tres actividades académicas: un ciclo de conferencias magistrales, un seminario especializado y una mesa redonda.

En 1997 la Cátedra se llevó a cabo del 21 al 25 de julio. La doctora Malena Kuss, profesora de la Universidad del Norte de Texas, fue invitada a impartir y dirigir las distintas actividades académicas. La doctora Kuss es reconocida internacionalmente como una autoridad sobre la música de Alberto Ginastera, con quien estudió durante seis años. Tiene numerosas publicaciones sobre ópera de compositores latinoamericanos y desde 1996 es directora de la historia mundial de la música en 12 volúmenes, *El Universo de la Música*, proyecto del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO. Sus contribuciones incluyen numerosas artículos en diversas y prestigiosas publicaciones en Estados Unidos de Norteamérica, América Latina, Europa y Australia.

El ciclo de conferencias magistrales, con el título "Fundamentos para una historia musical americana", se impartió diariamente en el Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes. Los temas tratados por la catedrática fueron los siguientes: "La *invención* de América Latina y su repercusión en el teatro lírico americano: *Guatimotzin* de Ortega (1871) e *Il Guarani* de Gomes (1870)"; "Alejo Carpentier y lo *real maravilloso* en su misterio bufo *Manita en el suelo* (1928-1931) para Alejandro García Caturla (1934)"; "Alberto Ginastera (1916-1983): La trayectoria de un método"; "El *nacionalismo musical* como categoría estética y fenómeno de recepción"; "El método del discurso como fundamento para una historia musical americana: la contribución del pensamiento mexicano".

Como actividad complementaria, al finalizar cada una de las conferencias, se invitó a cinco compositores mexicanos a presentar audios y videos de sus óperas: Víctor Rasgado, *Anacleto Morones* (1990-1992) con texto de Juan Rulfo; Marcela

* Coordinadora de Información y Difusión del CENIDIM.

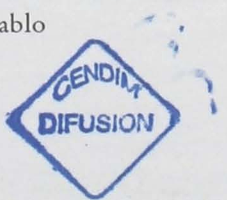
Rodríguez, *La Sunamita* (1990) con texto de Carlos Pereda, basado en un cuento de Inés Arredondo; Federico Ibarra, *Alicia* (1989-1990), con texto de Lewis Carroll y adaptación de José Ramón Enríquez; Daniel Catán, *Florencia en el Amazonas* (1996), con texto de Marcela Fuentes-Berain; y Julio Estrada, *Doloritas* (1992), primera parte de *Pedro Páramo*, texto de Juan Rulfo adaptación del compositor.

El seminario "La ópera en América Latina" se llevó a cabo en el Salón de Usos Múltiples del CENIDIM. Los contenidos de las cuatro sesiones fueron: "¿Qué temas conllevan densidad cultural en el teatro lírico mexicano?"; "La fusión como modelo identitario en la ópera para marionetas de Carpentier-Caturla"; "El teatro musical de Alberto Ginastera: *Don Rodrigo* (1964) y *Bomarzo* (1967)"; así como "El proceso de *canonización* y formación del concepto de *ópera nacional*: *El Matrero* (1929) del compositor argentino Felipe Boero (1884-1958)".

Durante las sesiones de trabajo del seminario, investigadores del CENIDIM dieron a conocer los avances de sus estudios en torno a distintas óperas mexicanas. Joel Almazán expuso sobre *Reynaldo y Elina* (1838) de Manuel Covarrubias; Aurea Maya y Eugenio Delgado, sobre *Pietro D'abano* (1863) de Cenobio Paniagua. En cuanto a ópera mexicana de este siglo, Ricardo Miranda habló sobre *Zulema* (1903) de Ernesto Elorduy; José Antonio Alcaraz sobre *La Mulata de Córdoba* (1948) de José Pablo Moncayo; Karl Bellinghausen sobre *Anita* (*ca.* 1900) de Melesio Morales; Lorena Díaz expuso su trabajo acerca de *Tata Vasco* (1940-1941) de Miguel Bernal Jiménez; Eugenio Delgado analizó *Aura* (1989) de Mario Lavista y Gabriel Pareyón las óperas de José F. Vázquez (1922-1923). Al seminario asistieron estu-diantes y maestros del Conservatorio Nacional de Música, de la Escuela Nacional de Música, así como investigadores del Instituto de Cultura de Yucatán, la Universidad de las Américas (Cholula, Puebla) y la Universidad Lasalle de Cuernavaca, Morelos, entre otros.

Por último, para concluir las actividades de la Cátedra, Malena Kuss presidió la mesa redonda cuyo tema fue "La opera hoy". Junto a ella, Daniel Catán, Julio Estrada, Federico Ibarra y Marcela Rodríguez expusieron opiniones y perspectivas de la creación operística actual en México. Esta actividad se ofreció en el Salón 222 del Conservatorio Nacional de Música, que al igual que el Aula Magna José Vasconcelos y el Salón de Usos Múltiples del CENIDIM, forma parte de las instalaciones del Centro Nacional de las Artes.

La Cátedra Jesús C. Romero, en su segunda edición en 1997, fue nuevamente foro de análisis y discusión sobre el quehacer musical de México y América Latina. La participación de la Dra. Kuss tuvo una entusiasta acogida por los investigadores, maestros y estudiantes de música, compositores y público en general que asistió a las actividades de la Cátedra.



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

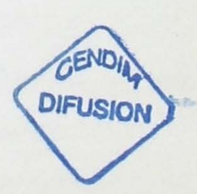
Rafael Tovar
Presidente

Gerardo Estrada
Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes

Claudia Veites
Subdirectora de Educación e Investigación Artísticas

José Antonio Robles Cahero
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez

Gerardo Jaramillo
Director de Difusión y Relaciones Públicas





CONACULTA · INBA